Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno X

N. 100 | Dicembre 2021 | ISSN 2431 - 6739

diaridicineclub@gmail.com

Quando i Diari sono sinceri

Italo Moscati

Ho fatto il pieno di Diari, Riviste, Testate e Giornali. Un grande tripudio. Ognuno di essi, con testimonianze vive. I **Diari di Cineclub** sono i più volontari e i più carichi di storia. Sono sempre molto colpito di una cosa. Che i **Diari di Cineclub** insistono su una prospettiva. Quella della vitalità dei vivi ma anche degli amici che salutano, con un bacio con le punte delle dita. Cose forti, il più delle volte. Forti del ricordo, anzi della verità del ricordo. Mentre l'abitudine del cinema, e delle sue reazioni, attraverso giornali e testimonianze tv, è un sudario che legittima lo scorrere del tempo e della memoria. Faccio un esempio. Ho letto, riletto gli scritti pubblicati da Angelo e collaboratori dei **Diari di Cineclub**. Squarci di passato lancinanti. La voglia di non andarsene e la commozione di lasciare ricordi e scommesse del domani concluso con l'ultimo respiro. Potrei fare tanti nomi e valanghe di parole sulle voci rispettosamente permeate di volontà' di resistere, segnali comparsi sui **Diari di Cineclub.** E' lo sforzo di resistere alla scomparsa del tempo che passa e alla volontà di trovare messaggi per chi rimane; a chi resta e può nutrire di nostalgia e di sogni di futuro. Il cinema è una cantina o soffitta, traviata nei sogni e nei ricordi. La loro scomparsa non è un funerale, è un'ultima volontà di resistere e rimandare la spedizione a chi rimane, e poi se ne andrà; nell'attesa di quel che entra a occupare i calendari delle memoria. I traviati non capiscono nulla di cinema se non ricordano che il cinema non muore, non può morire. Scrittori, spettatori colti o incolti, recensori, attori e protagonisti di ciack sono al lavoro per fornire carta e memoria. Un secolo di cinema è passato indenne, un altro ha cominciato e già lavora a fare i primi bilanci e anche i secondi. Il cinema non muore, il suo è un funerale nutrito di idee e di ricordi; è il bagaglio orgoglioso di battersi con i burocrati del mestiere cinematografico e del pubblico, per la vita degli schermi e delle immagini. Lo sappiamo ma il presente è insidioso. Il cinema non è più lo stesso da quando le televisioni sono diventate le macellerie e gli scheletri che vivono nelle immagini, polvere di nulla nei vasetti contenitori di salme e ricordi destinate a competere con il futuro. E io ho paura. Molta paura. Il cinema vinceva quando era libero di scatenarsi sugli schermi magici e non nella incapacità di allontanarsi nei cimiteri dei vasetti dei corpi e nelle memorie sepolte nei ricordi smarriti. Oggi il cinema non vince più e non inventa nulla, preso da memorie del passato e da sterilità del futuro, nelle fanfare dei tributi e delle rievocazioni. Oggi il cinema moltiplica i suoi film e i suoi schermi, ma va avanti solo per una volontà commemorativa, molto generica e priva di fascino. Oggi il cinema sta affogando nel gioco perverso di chi abita nel passato e non rivendica con rabbia, passione, la possibilità, la realtà, la necessità di uccidere i soddisfatti, eliminare i veleni noti e inventarne dei nuovi. Oggi accade che anche un pallido film di ieri o ieri l'altro resisteva, si agitava, comandava, vinceva le battaglie da combattere, le battaglie del nulla e del vuoto ripetitivo del cinema che succhia alla tv tutto quando è avvenuto e aspira a essere solo con i ciack a comando melenso. La"creatività" senza più destini e di ripetitività scandalose. Sono eccessivo? Sono comandato da voluttà, bramosia generica di quanto sta avvenendo? Vedo la fine del cinema e la sua traduzione di mini fosse di famiglia, nelle case, parentele di delusioni cinefilmiche? Non saprei dire. Sono minacciato dalla grande storia di ieri, dalla ghiotta fine dell'Ottocento. E oggi dalle pandemie degli schermi di sale e surrogati che stanno spazzando via la forza, la tenacia, la passione, il domani del fuoco senza nemici chiamato sogno... Il sogno finito o che sta finendo... Ma continuo a non crederci, mi dichiaro ostile a morire, fare morire col cinema... provo a scommettere, scommettere, scommettere con I ***Diari*** sinceri, costruttori, rivoluzionari del domani che non rinnegano, ci provano, a salvare quella strana cosa apparsa secoli fa... e lotta con noi, contro l'ostilità dei nemici del cinema che sono tanti, e vengono dai cimiteri colmi dal primo all' ultimo ciak...

Italo Moscati

"Buon compleanno n. 100 di Diari di Cineclub" (Dicembre 2021) di Pierfrancesco Uva

Senza Natale

Natalino Piras

Nel film *Il ritorno di don Camillo*, diretto nel 1953 da Julien Duvivier, dopo tanto battagliare e in piena guerra tra agrari e contadini, lavoranti a giornata e mezzadri che fanno la fame, un odio di classe che arma uno contro l'altro anche i bambini, a un certo punto il parroco manesco costringe-convince il sindaco comunista ad aiutarlo a preparare il presepe. «Questo è Peppone» dice don Camillo come spostando una pedina degli scacchi e mettendo l'asino accosto alla mangiatoia dove sta il Bambino. «E questo è don Camillo» replica immediatamente Peppone, sistemando il bue nell'altro lato della cuna, la stessa che al plurale, *ad cunas*, sta nell'*Adeste fideles*, canto di Natale per antonomasia, in solenne latino.

La scena cambia, terribilmente, opera del diavolo, probabilmente, trasponendola in un altro film.

Una delle sequenze più significative, per dire di quanto possa essere reificato Dio che passa da absconditum a nascere come uomo di carne, è in *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick. Il centro del sermone natalizio del sergente maggiore Hartman, tutt'altro che folle anzi estremamente finalizzato a formare perfette macchine da guerra, serial killer da mandare in Vietnam, è che «Dio ci si arrapa con i marines». Questi, ancora allo stato di «merde» e «signorine» sono in piedi, sull'attenti ancora in maglietta e pantaloncini, mentre Hartman passa loro davanti senza guardare in faccia nessuno. Sentiamo solamente il suo oltremodo violento latrare. Il braccio destro muove sincrono all'avanzare militaresco del sergente istruttore. C'è stato all'inizio il rituale canto di «tanti auguri a te», per Gesù Cristo, e poi l'informativa del sergente per dire che «il gran varietà religioso inizierà alle 9, 30». Spetterà poi al cappellano Charlie dire com'è che i marines devono fare cosa propria il pensiero di riempire il cielo di «anime sempre fresche», tutti ammazzati comunisti, e che se il «vostro cuore» è giusto che appartenga a Gesù, «il vostro culo appartiene al corpo dei marines». È con questo corpo che bisogna fare i conti, prima di tutto.

In *Full Metal Jacket*, uno dei capolavori di Kubrick, la nascita del Bambino è un giorno di preparazione alla guerra dentro una guerra in corso, tutto l'orrore rivelato nella seconda parte del film. Quanto dice e attua il sergente maggiore Hartman, il giorno di Natale ma anche prima e dopo, per tutta la durata del corso di formazione dei marines, funziona da pedagogia della violenza necessaria alla salvaguardia di una specie autoritenuta superiore, gli americani. Riflette quanto erano, quanto sono i Natale nostri contemporanei, specie di noi occidentali. Un gran varietà in un mondo dove Dio più che essere servito come idea di trascendenza, propedeutica per una pace perpetua, giusto Kant, è invece finalizzato a giustificare i macelli compiuti anche e specie in suo nome. Certo, il sergente maggiore Hartman, da perfetto sottufficiale del corpo dei marines, niente può sapere di Kant. Però la sua figura da guerriero, perfetto idiota funzionale alla logica dell'imperialismo delle stragi e dei macelli, dell'ingiustizia contro la pace perpetua, è un referente necessario in un tema come il nostro che mette *Senza Natale* al centro del discorso. Hartman è il contrario del presunto idiota, *Il buon soldato Sc'vèik*, il personaggio inventato dal boemo Jaroslav Hašek nel 1921, argomento di diversi film e riduzioni teatrali, che nella prima guerra mondiale fraternizza con il suo omologo nemico, un fantaccino italiano, fuori dalle trincee proprio in un lontano giorno di Natale.

Quanto distante *il buon soldato* dalla *macchina di morte* Hartman.

Come sempre il cinema fa da testimone.

Vediamo in molti film, anche adesso, in diversi remake, anche in digitale, di classici alla *Ben Hur* o *Il re dei re*, molta soldataglia, archetipi di tanti marines da film sulla guerra in Vietnam (ci sono in *Berretti verdi* di John Wayne ma pure, agli antipodi come narrazione, in *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola) mandata da Erode a uccidere il Bambino dopo aver saputo che è lui il vero re. E pensiamo all'assurdo di un nostro classico, *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, dove il sottotenente Loquenzi intima a un portaordini di saltare dentro la trincea sapendo che il fantaccino è sotto tiro di un cecchino austriaco. Inevitabile la morte, una sola palla al cuore, del soldato: recava come messaggio urgente gli auguri di Natale del comando supremo.

Questo Natale nostro contemporaneo, senza mai vera pace, dura ormai da oltre un secolo, progressivamente ridotto a presepe che tradisce l'idea originaria del Poverello d'Assisi, nel tormentato e buio Medioevo di Francesco, la nascita di un Dio umile per gli *humiles*, e impone in sua vece un Natale che giustifica la guerra per la guerra: quante combattute in nome di diverse rappresentazioni di Dio e diversi altri dei. Oltre la guerra, il Natale è ridotto a mero consumo di beni, di merce, di superfluo, di plusvalore e minusvalore, di feticci da accantonare una volta passato il periodo di festa. Nella logica di profitto del Capitale, il Natale, che cade sempre il 25 dicembre, inizia già a fine Ottobre e va oltre l'Epifania, il 6 gennaio dell'anno successivo.

Questo Natale non è neppure un fatto sacrilego. È del tutto storico, attuale, contemporaneo a quello che raccontava il mio antico professore di latino, Simone Vavassori, vescovo di Bukavu, nel Congo, in piena guerra civile, nemmeno trent'anni fa. «Qui il Natale arriva puntuale il 25 di dicembre, durante la stagione delle piogge, in mezzo a scrosci improvvisi d'acqua e con il fango che rende viscide e insidiose le viuzze degli scoscesi quartieri di questa città di Bukavu». Nessuna neve ma tanta la solitudine di questa estensibile diocesi. Il Congo di Bukavu emana da quello che ha reso materia sempre viva, di carne e di sangue – il fiume Congo come un'arteria scintillante nel cuore del mondo – l'immortale racconto di Joseph Conrad *Hearth of Darkness* (1899, *Cuore di*

segue a pag. successiva

Il sergente maggiore Hartman in "Full Metal Jacket" (1987) di Stanley Kubrick

segue da pag. precedente

tenebra) poi trasposto da Coppola appunto in *Apocalypse now* (1979). Conrad dice di quanto orrore avesse importato nella già devastata Africa la rapacità del colonialismo europeo. Ford Coppola e i suoi sceneggiatori Michael Herr e John Milius aggiornano questo orrore alla guerra portata dall'Occidente in Vietnam. «Dacché la guerra», così continuava padre Vavassori «ha preso dimora nei nostri quartieri dove l'insicurezza regna ancora dappertutto, fa paura, e la gente con le prime ombre della sera si rinchiude nelle proprie catapecchie, aspettando nell'ansia le prime luci dell'alba, migliaia di persone che mancano d'abitazione, migliaia di ragazzi costretti a vivere sulla strada, migliaia di bambini malnutriti, migliaia di vittime di questa assurda guerra».

Tutta l'aura solenne dell' *Adeste fideles*, perde o dovrebbe perdere di intensità e di emozione davanti al Natale raccontato da padre Vavassori. Perde ancora di più senso di umiltà, di suo buon uso da parte di potenti e governati, di dominatori e di succubi, in una situazione locale-globale come quella che attraversiamo, la peste, quella che fa sorellanza con la guerra e con la fame, diventata invincibile, il Capitale che la omologa, traendone profitto, a presepio, uno scambio di doni sotto l'albero come la più immonda delle fake news, come oscena sequenza degna del discorso del sergente maggiore Hartman.

Il Natale di padre Vavassori sembrava distante da noi e invece ce lo troviamo dentro casa. Tutto il mondo è Bukavu. La peste che ha imposto e sembra che imporrà ancora, prima di questo Natale 2021, zone rosse e lockdown, ce la siamo guadagnata appieno come una umanità di stolti che ha preteso di fabbricare gli untori, cosi come i comunisti dei marines in Vietnam, anche questi come statuine da mettere nel presepio. È così che viene la peste: se si resta indifferenti, come abbiamo fatto, a guerre ritenute a torto lontane da noi. Nel mentre che a casa nostra funzionano a pieno ritmo, funzionavano, fabbriche di armi chimiche e bombe devastanti, da esportare in tutte le Bukavu del mondo nel frattempo moltiplicatesi, invasive di tutti i continenti, dell'intero orbe terracqueo. L'orrore della guerra e della peste ci torna come conto da pagare se all'indifferenza degli stolti si aggiunge la rapacità e l'ingordigia dei succubi a poteri dittatoriali e a false democrazie. È questa la più dolorosa solitudine del Natale: continuare a non comprendere papa Francesco che nel Natale scorso, all'Angelus, ha detto di come il consumismo ci sequestra il Natale.

Un pensiero che dovrebbe mettere a revisione anche tutto il cinema di Natale, quello che va dai *Dieci comandamenti* (1956) visto al tempo della nostra infanzia, il più grande desiderio della novena, sino, abbassando di molto il discorso, davvero reificandolo, ai cinepanettoni che diventano campione d'incassi. Da Dickens, per riprendere il discorso del *Canto di Natale* e tutta la rapacità dei costruttori di capitale messa a nudo al comico che dialoga col tragico in *Natale in casa Cupiello* (1931) di Eduardo. Sino alle nostre memorie di *Missa in puddu*, la Messa del gallo, in coincidenza con la mezzanotte della nascita del Bambino. Ricordo che al mio paese, in una di queste notti di vigilia, il parroco di San Giorgio tuonava dal pulpito contro un gruppo di «giovinastri» che prima della Messa del gallo avevano distribuito un volantino ciclostilato inneggiante alla morte in battaglia, combattendo contro i soldati regolari foraggiati dalla Cia, del prete guerrigliero colombiano Camilo Torres, teologo della Liberazione. Ricordo di come, rifiutando il volantino come *cosa mala* sbigottirono le donne pie sul portale della chiesa.

Il film di Natale di questo tempo di peste, chi scrive lo ha vissuto in parte, quasi trent'anni fa. Inizia con una messa funebre il giorno di Natale, nella cattedrale di Nuoro. Era morto un vicino di casa. Nell'accompagnarlo in quell'ultimo viaggio ricordo che il cielo di sera incipiente si faceva rossastro, come ad annunciare chi sa quale nuova tempesta di freddo, chi sa se di fango perché la neve a Natale era da tempo che non la conoscevamo più. La cattedrale di Santa Maria ci venne incontro come un'apparizione desolata, le scalinate spazzate dal vento gelido di qualche ora prima, scivolosa la pietra, come nella Bukavu di padre Vavassori. All'ora dell'omelia non stetti a seguire le parole di circostanza del vescovo e mi misi a pensare al Natale come lo vivono i dannati della nave «Argia» nel racconto *Istefane Dorveni*, scritto come una sceneggiatura. Prende spunto da una cronaca redatta in lingua sarda, come quella della *Carta de Logu*. Al tempo dei Giudici di Arborea, nel Medioevo dei Sardi, i dannati della nave «Argia» devono risalire il Tirso per porre fine, con la violenza e con l'orrore, al potere assoluto di Kurtz che ha fondato una sua repubblica-regno di sangue alle sorgenti del fiume. Come in *Cuore di tenebra*, come *Apocalypse now*. «Salparono nel tempo di Natale ma non ci fu nessuna cerimonia solenne. Né messe di mezzanotte, né canti per l'attesa e la venuta del Messia. Era inverno che non sapeva di alcuna neve incantata. Durava uno strano freddo, come quello che sempre accompagna i roghi delle streghe, fuliggine che danza macabra in aria plumbea, che nasce dalla fame, dalla peste, dalla guerra. Il Bambino non nasceva per i dannati dell'Argia. All'Epifania loro sarebbero stati già morti e chi sa dove avrebbero approdato le loro ossa. Però quell'armata d'ombre doveva salpare».

Natalino Piras

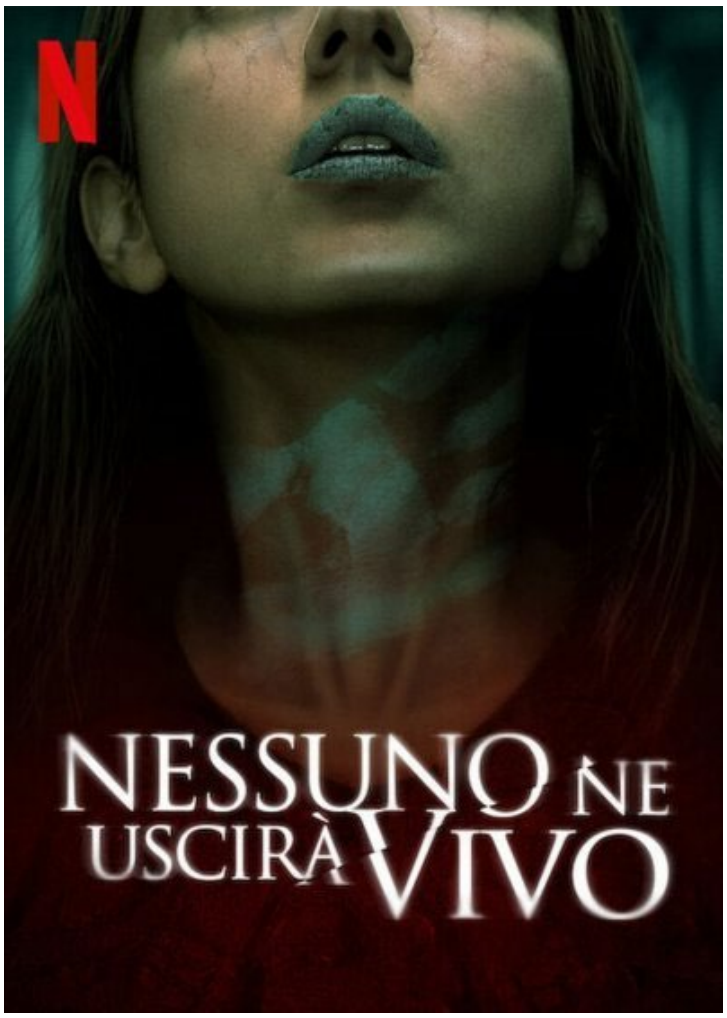
Camilo Torres Restrepo (1929 – 1966) è stato un prete, guerrigliero e rivoluzionario colombiano, precursore della Teologia della liberazione, cofondatore della prima Facoltà di Sociologia e membro dell'Esercito di liberazione nazionale colombiano. E' morto combattendo contro le truppe della Quinta Brigata di Bucaramanga,città della Colombia.

Il Tirso, il fiume più importante della Sardegna, dove è ambientato il racconto "Istefane Dorveni"

Nessuno ne uscirà vivo, per quelli di andrà tutto bene

Giacomo Napoli

Nessuno ne uscirà vivo, pellicola del 2021 ad opera di uno sconosciutissimo Santiago Menighini, è un horror moderno che unisce, senza troppe pretese di originalità, la classica ghost story con la mitologia di antiche civiltà e nel farlo riesce a confezionare un prodotto certamente massificato ma comunque di buon livello sia tecnico che registico/attoriale. La protagonista, Cristina Rodlo, ben diretta e valorizzata, riesce a raggiungere a tratti punte di buonissima intensità, senza essere certamente una diva del cinema; al tempo stesso anche gli altri interpreti, pur senza brillare di talento eccelso, vengono manovrati con cura sulla scacchiera di quello che inizialmente pare un film di cronaca nera. E mentre il regista dirige gli attori dimostrando almeno di sapere ciò che sta facendo, il comparto tecnico attorno a lui produce un montaggio e una fotografia di tutto rispetto, con gli effetti sonori e visivi che contribuiscono a ricreare una discreta "ambience" di maniera, non troppo spinta né troppo inconsistente. Una nota positiva va riconosciuta anche alla sceneggiatura, di partenza non facile da realizzare coerentemente, che, pur restando fluida e contribuendo non poco al ritmo leggermente veloce del film, riesce ad includere anche piccoli ma importanti particolari (come la nota kitsch sul fumo in albergo) che rafforzano lo spessore realistico di una storia altrimenti facile da scambiare per favola. Passiamo quindi alla trama. Anzitutto, trattandosi di un film creato per la piattaforma "turbomondialista-pensierounicista" Netflix ci si può aspettare il peggio, in realtà alcuni dettami del Nuovo Ordine Cinematografico Mondiale non vengono rispettati (grazie a Dio) e altri vengono rovesciati (come la black quote *indispensabile* al giorno d'oggi che però si rivela malvagia e cattivona: che impressione!). Ambar, la protagonista, è una ragazza messicana che come tante altre coetanee e coetanei supera la frontiera con gli USA grazie ai soliti trafficanti umani in cerca di una nuova possibilità, di un nuovo futuro, dopo che la madre è morta di malattia in patria e lei è rimasta sola al mondo. O meglio, sola non del tutto visto che un lontano parente, sempre messicano, ha fatto fortuna negli States e vorrebbe aiutarla con un buon impiego. Ma per assecondare lo zio facoltoso, Ambar dovrà dimostrare di non essere una clandestina senza arte né parte bensì di possedere nientemeno che la cittadinanza texana. Ora, e qui si dovrebbe aprire una parentesi importante, molti si chiederanno cosa ci vuole ad una messicana a diventare texana (i due stati sono confinanti e identici dal punto di vista geografica Messico e Texas sono praticamente l'opposto, che in Messico la società viene gestita (male) seguendo tutt'oggi la logica feudale latifondista veteroispanica, gestita attualmente dalle mafie al soldo dei potentati statunitensi mentre in Texas abbiamo una società liberista tradizionale molto solida e resistente, con un forte senso di appartenenza nazionale che impedirebbe il meccanismo di corruzione messicano e che spesso finisce per scontrarsi con lo stesso potere federale americano omnipresente. Ecco, un discorso simile, data la tematica scelta per la trama sarebbe stato interessante, e invece nisba. Passiamo quindi al tema orrorifico, incentrato su una mostruosa divinità mesoamericana, probabilmente Azteca, che come tutte le divinità venerate all'epoca dell'arrivo degli europei presenta una morfologia confusa e raccapricciante e un incredibile appetito di sangue umano (e di teste, nello specifico). Niente di strano in questo: al tempo della colonizzazione europea, Maya, Aztechi e le altre civiltà mesoamericane stavano attraversando un periodo di declino e degenerazione culturale antropologicamente prevedibile dopo aver raggiunto il culmine delle loro parabole culturali, ed è logico che all'interno di una civiltà in decadenza abbondino le mostruosità (basti pensare al declino della civiltà Romana antica) ma anche di questo aspetto il regista non ci parla affatto e sorvola, concentrandosi piuttosto sulle scontatissime figure spettrali che infestano l'edificio che fa da sfondo a tutto il film. Se non altro, non sappiamo se è voluto oppure no, abbiamo a disposizione una chiave di lettura identitaria, la protagonista infatti potrà riuscire a salvarsi solo abbracciando in toto la sua tradizione etnico-culturale e il finale, un bel po' tirato per i capelli, ci mostra proprio questo, dissociandosi forse involontariamente con i dettami globalisti e buonisti del Nuovo Ordine Cinematografico Mondiale che vogliono mostrare ad una platea sempre più passiva e non-pensante, un immaginario imposto che finisca sempre allo stesso modo: andrà tutto bene, anche quando il cinema dove gli spettatori si trovano sta per essere sepolto in un terremoto. Ecco il perché del titolo scelto per questo articolo, almeno gli amanti dell'horror più istituzionalizzati avranno un reale motivo di spaventarsi guardando questa pellicola.



Giacomo Napoli

Le incertezze di Almodóvar davanti alla realtà

Àngel Quintana

Il cinema di Pedro Almodóvar degli ultimi anni, da *Hable con ella* (2002) fino a *Julieta* (2016), è certamente il più interessante della sua filmografia e anche il più innovativo. I suoi primi film probabilmente sono stati i più sconcertanti e le produzioni degli anni Ottanta le più provocatorie, purtuttavia è molto interessante notare come proprio la giovane controcultura degli anni Ottanta sia riuscita ad invecchiare senza ripetere forme pregresse e con un chiaro intento di mettere in discussione le certezze del suo cinema. Alcune delle sue opere meno conosciute come *Los abrazos rotos* (2008), *La piel que habito* (2011) o *Julieta* (2016), sono il risultato di una ricerca, di un'intensa lotta finalizzata a non essere incasellate.

Il merito di questi film è che non cercano di attirare un'attenzione più forte attraverso un genere particolare, quanto piuttosto mediante l'evidenziazione dei limiti di una ipotizzata crisi creativa che tenta strade ancora sconosciute. Tutti questi film hanno momenti particolari che sembrano con facilità cadere nel ridicolo, al pari di altri che appaiono superlativi. Il disordine interno dà loro forza e rende per questa ragione Almodóvar un grande regista. Questa logica generale si trova alterata nei suoi ultimi due film *Dolor y gloria* (2019) e *Madres paralelas* (2021), in cui risalta una discrepanza tra il suo desiderio di ricerca e la volontà di voler lasciare un mondo che lo ha intrappolato.

In questo articolo proverò a costruire un'analisi su questi suoi ultimi due film, mostrandone le contraddizioni insite di una filmografia inquieta**.** Una filmografia in cui Almodóvar tenta di fare a meno di sé stesso senza saper però come mettere in crisi alcuni postulati della postmodernità che avevano caratterizzato il suo lavoro strettamente legato alla realtà politica spagnola. L'ambizione dell'impresa lo porta a conclusioni caotiche. *Dolor y gloria* risulta interessante perché fa risaltare come opera questo elemento della crisi, chiaramente crepuscolare, in cui il regista penetra in un territorio letterario che potremmo definire di autorappresentazione, senza utilizzarlo però come processo terapeutico di sé stesso col suo cinema, come fece ad esempio Federico Fellini con *Otto e mezzo* (1963). Almodóvar lo utilizza invece come chiara rappresentazione dimostrativa. Sembra quasi che attraverso la figura di Salvador Mallo (Antonio Banderas) volesse dar forma a un personaggio maledetto, prigioniero di sé stesso, quasi votato a voler ripulire una cattiva coscienza rispetto alla propria funzione, quella che Almodóvar occupa come regista della cultura postmoderna in ambito europeo. La rappresentazione di sé invece di apparire come una confessione finisce per sembrare, almeno in alcuni momenti di *Dolor y gloria*, un puro atteggiamento di posa personale. Come a voler continuare a proporre di sé allo spettatore un'immagine aura, nonostante tutto, di regista maledetto.

Dolor y gloria si struttura narrativamente come storia di una serie di incontri che ritornano. La formula è intelligente e l'articolazione interna del film è uno dei suoi principali meriti. Salvador Mallo inizia rincontrando un suo vecchio attore, Asier Etxandia, con il quale aveva lavorato qualche anno prima ma che lo allontanò malamente a seguito di un bisticcio. C'è in quel primo rincontro una certa idea che ricorda un altro suo film, *La ley del deseo* (1987), da cui emerge il tema della dipendenza dall'eroina da parte dell'attore, nel modo in cui Salvador Mallo si inietta la droga per calmare il suo terribile mal di schiena. Il riferimento a un secondo rincontro riaffiora da alcuni ricordi di gioventù, sugli anni della cosiddetta 'movida madrilena', in cui esordì come regista e da cui bruciò le sue tappe. Nell'evocare questo periodo, attraverso un monologo teatrale interpretato dall'attore con cui aveva in passato lavorato, facendo riemergere un suo vecchio amore con Leonardo Sbaraglia, Almodovar fa rinascere altre ferite di altri tempi.

Il terzo incontro che si ripete appare inframmezzato nella storia e ha a che fare con l'infanzia di Salvador Mallo, con il momento in cui la sua famiglia parte per la città di Paterna (Valencia), dove scopre la sensualità di altre forme della vita. In questi momenti risulta fondamentale la figura materna (Penélope Cruz), che finisce per rincontrare da donna matura (Julieta Serrano) e con la quale si attiva un processo di catarsi personale utile a evocare, ancora una volta, ciò che la vita gli ha lasciato sfuggire e che non tornerà mai più. Salvador Mallo, come Almodóvar, si sente non più protetto a causa dell'assenza di sua madre. La vecchiaia funziona come l'accumulo di molteplici assenze.

Almodóvar utilizza gli incontri per dare forma alla sua autorappresentazione, assumendo in modo eccessivamente evidente i codici propri del suo lascito cinematografico. La scelta non si adatta perfettamente perché dietro tale ritratto c'è un eccesso di pesantezza e autodimostrazione. Sembra costantemente che Almodóvar voglia mostrare allo spettatore che sta realizzando la sua opera più trascendente, il suo film

più intimo. Questo tono eccessivamente grave non interagisce con naturalezza nella storia che a volte utilizza opzioni narrative di un copione basato su giochi di casualità difficilmente accettabili. In altri momenti prevale la vocazione di Almodóvar come regista decorativo e le grotte dove vivevano le famiglie povere di Paterna finiscono per trasformarsi in piccoli *design* di appartamenti turistici.

La gravità del tono impedisce al film di fluire. *Dolor y gloria* ha momenti brillanti, Almodóvar gira con eleganza e Antonio Banderas realizza un'attenta composizione dell'alter ego di Almodóvar, sebbene emerga un eccesso interiore di stile conciso. I momenti migliori del film non hanno nulla a che fare con il laconismo ma con la ricerca di un paradiso perduto che nel film è esemplificato al momento dell'apparizione del primo impulso di desiderio. *Dolor y gloria* diventa un buon film quando mostra la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

possibilità di intravedere ciò che va rivelato e che può finire per resuscitare le parti più intime dell'infanzia. C'è una *maddalena proustiana* che prevale nei momenti finali, cioè il profumo di un tempo perduto. Salvador Mallo scopre qualcosa di concreto che va oltre la crisi creativa.

Scopre il momento in cui il suo desiderio omosessuale si rivela, quel momento in cui ha sentito una forza interiore trasformare tutto il suo essere. *Dolor y gloria* funziona meglio quando la rivelazione del desiderio si oppone verso l'eccesso dell'autocompiacimento nei confronti della gloria vissuta dal personaggio. Tuttavia, il film sulla parte del primo desiderio scatta quasi come fosse un altro nuovo film possibile, come un'azione che esplode con forza quando il film *Dolor y Gloria* sta finendo. Quando forse sarebbe stato necessario ricominciare il film tutto da capo. Ecco perché, lasciando da parte la parentesi de *La voz humana* (2020), Almodóvar aveva bisogno di uscire da sé stesso per riflettere su ciò che lo circondava, ritrovare quella realtà politica spagnola che è sempre sfuggita al suo cinema e su cui era necessario stabilire invece un certo punto di vista. *Madres parallelas* è un tentativo di approccio verso il reale in base alle caratteristiche che sono proprie del regista, il melodramma.

Nel suo film meno apprezzato, *Los amantes pasajeros* (2014), Pedro Almodóvar voleva parlare della realtà, in particolare della crisi economica, ma non riuscì a trovare l'aeroporto giusto per far atterrare l'aereo in cui aveva rinchiuso i suoi personaggi della commedia. In un certo senso, il suo problema consistette in una difficoltà a trovare le giuste coordinate, poiché non riuscì a trovare un modo facile che gli permettesse di atterrare nella realtà senza che tale atterraggio risultasse traumatico.

Ecco, in *Madres paralelas* si ha la sensazione che l'aereo del cinema di Almodóvar non riesca ancora a trovare un aeroporto. Il regista insiste nel voler atterrare e mostrare parte della realtà storica ma non sa ancora molto come farlo.

Pedro Almodóvar è figlio della postmodernità e la postmodernità riconosce che il mondo della favola è un mondo autosufficiente, autarchico ed egocentrico.

Dopo le prime elezioni democratiche che si sono svolte in Spagna nel 1977, Pedro Almodovar appare sulla scena con il film *Pepi, Luci e Bom y otras chicas del montòn*. Mentre il cinema spagnolo dell'epoca cercava un modo di recuperare ciò che la censura di Franco aveva messo a tacere, in una scena significativa di questo film Almodóvar sostituisce le elezioni generali con le erezioni generali in una festa gay. L'atteggiamento provocatorio di Almodóvar fu ben accolto aiutando a scrollare di dosso molti dei pregiudizi dell'epoca. Egli stabiliva uno sguardo iconoclasta, irriverente, che rivendicava ironicamente la propria appartenenza, rendendo visibile l'universo omosessuale represso dal franchismo e stabilendo una rottura con i codici del cinema d'autore del momento. Questo esempio ci sembra illustrativo per osservare che Almodóvar, come regista, sia sempre stato uno che ha reinventato l'estetica della postmodernità in Spagna, che si sia sempre sentito a suo agio negli eccessi, portando al limite l'apparenza del vero sapendo come emozionare con le sue fortunate, e a volte brillanti, salite di tono e di decoro. In tutta la filmografia i suoi artifici narrativi hanno funzionato come mondi autoctoni che prendono spunto da riferimenti tratti da altre opere. Prima di adattare *La voz humana* (2020) al film di Jean Cocteau, aveva già adattato suoi film a Roberto Rossellini a partire dalla versione de *L'amore* (1948) con Anna Magnani, come con *La ley del deseo* (1987) e *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). In *Tacones lejanos* (1991) ha acquisito chiari riferimenti nei dialoghi tra madre e figlia dal film *Sinfonia d'autunno* (1978) di Ingmar Bergman. *In Todo sobre mi madre* (2000) ha costruito la morte del figlio del protagonista come riproposizione del film *Opening Night* (1977) di John Cassavettes. Insomma, Almodóvar non ha mai rinnegato le proprie influenze originarie e, anzi, le ha rivendicate come parte del proprio essere fatto di sogni di celluloide e interpretazioni acquisite a modo suo. Il suo soggetto rimasto in sospeso è sempre stato quello di trovare un modo che permettesse alla realtà di compenetrarsi nelle sue rappresentazioni. *Madres parallelas* è una nuova svolta nella filmografia di un regista che cerca la misura tra il melodramma e la storia.

Ad un certo punto del film, Janis (Penélope Cruz) rimprovera la giovane Ana (Milena Smit) di essere in quanto giovane tra le tante che credono che sia necessario rimuovere la memoria del passato. Janis le dice che lei non sa nulla del paese in cui vive o dei quasi 100.000 morti della guerra civile ancora dispersi nei campi dove sono stati assassinati. Il gesto di Almodóvar è coraggioso e provoca all'istante la reazione di diversi settori della destra spagnola, che lo condannano per aver voluto riaprire ferite che secondo loro erano rimarginate. Almodovar ha riaperto la polemica perché ha voluto toccare un tema come quello dell'oblio della memoria storica, considerato in Spagna un tabù dalla destra e con la sinistra che tenta di rimuoverlo ma senza entrare a fondo nella questione dell'oblio e della riparazione.

C'è la consapevolezza che la democrazia spagnola abbia siglato un patto di silenzio con la dittatura durante la fase di transizione e che quando ha inteso svelarlo, ha visto che il mostro del franchismo non era ancora morto, ma che sopravviveva e sopravvive nell'ambito di uno stantio nazionalismo spagnolo che non ha paura e nessun problema di uscire per strada ed esporsi. Il tema che Almodóvar porta alla luce è importante e gli obiettivi che lui pone sono importanti, necessari e assolutamente apprezzabili. La questione non è però l'importanza del tema, ma il modo in cui può essere sollevata attraverso l'evidenza delle politiche di genere. Il problema di *Madres paralelas* è che non riesce a trovare la breccia che gli consente di far passare un discorso politico sull'oblio della memoria storica all'interno del melodramma.

Milena Smit, Penélope Cruz,

La storia delle due madri che si incontrano nella stessa clinica e che danno vita a un melodramma di interscambi, pecca nel voler essere un compendio di questioni del politicamente corretto che vanno di moda nell'ambito mediatico. In nessun momento il melodramma risulta eccessivo, né provocatorio, ma appare intrappolato nella discrezione, nel non dover alterare determinati codici. Teoricamente, ciò che accomuna melodramma e riflessione sulla realtà è la necessità di non nascondere la verità. All'interno del melodramma la questione poteva essere più interessante ma non è stata approfondita: Almodóvar non indaga sulla questione del patriarcato in Spagna, sulla violenza di genere, né sul silenzio della giustizia in diversi casi di stupro. È ancora un paradosso che nel film il regista non accusi i colpevoli che hanno costretto Ana ad abbandonare Granada, la città in cui viveva con suo padre.

È vero che nel finale alcune cose emergono da un film che era iniziato con il Presidente del Governo del Partito Popolare, Mariano Rajoy, che si vantava di come nei bilanci generali non ci sarebbe stato neppure un euro riguardante il tema della memoria storica. Tuttavia, non c'è una denuncia diretta su questo aspetto, perché non vi è una ferma volontà di analizzare ciò che oggi effettivamente sta accadendo in Spagna. Una delle ultime immagini di *Madres paralelas* ci mostra le due attrici protagoniste con l'attore principale attorniati dalla gente del popolo, come se si volesse mostrare che tutti insieme lottano per una comune stessa causa.

La scena mostra l'artificiosità della proposta, facendo vedere che provare a denunciare il fascismo a partire dalla postmodernità sia forse un atto nobile che la società dovrebbe perseguire. Tuttavia, è anche vero che al momento di far partire l'azione vi sia il rischio di non sapere bene come incastrare tutti i pezzi.

Àngel Quintana

Traduzione dalla spagnolo di Marco Asunis

Festival

Persecuted – Un Festival per dire al mondo che gli abusi di potere, nell'era della pandemia, non conoscono confini

Maurizio Del Bufalo

Il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli non molla la presa. Se l'anno scorso mettemmo tutti sull'allerta per dire che la pandemia non era solo un pericolo per la salute, ma anche una terribile arma di repressione e compressione delle libertà fondamentali dell'Umanità, stavolta abbiamo misurato il danno che avevamo intravisto nel 2020, parlando estesamente di persecuzioni.

Purtroppo (questa è la nostra valutazione) gli effetti di un anno e mezzo di isolamento e di mancata comunicazione sociale hanno portato tutti i Paesi, anche il nostro, ad un livello più basso nel rispetto dei Diritti Umani e nell'applicazione delle leggi che dovrebbero tutelarli. E le istituzioni hanno occupato uno spazio delle nostre libertà individuali che finora non avevano mai osato toccare.

Inoltre, il paragone con i Paesi dove la dittatura di partiti o lobby di potere è evidente non salva i Paesi Europei in cui la repressione dei movimenti di protesta è condotta con l'ausilio di strumenti legali raffinati e di sottili deformazioni delle leggi basilari dello Stato. E' il caso dell'Italia a cui il Festival ha dedicato uno spazio importante per analizzare la lotta della comunità della val Susa a cui è dedicata l'intera edizione.

Non sono mancati gli approfondimenti e i riferimenti e ai popoli del Medio Oriente come Siriani e Palestinesi, o focus su Saharawi e Curdi, Ezidi e Afghani, ma anche sul popolo nativo Sami, del Circolo polare artico, che vede coinvolta, nella persecuzione, la civilissima Norvegia.

Un paragone tra i vari casi esaminati non è possibile per le diversità dei contesti storici, politici e sociali che sono in gioco, ma è impressionante notare che la protesta di molte minoranze si concentra su temi ambientali e di difesa del territorio, dell'acqua e di altri beni primari che costituiscono l'obiettivo dell'attacco dei rispettivi governi e delle multinazionali che operano sui territori di cui questi popoli sono gli ultimi guardiani. Come dire che tra le lotte amazzoniche per la difesa del suolo e degli alberi e la religione naturalistica dei Sami o le barricate dei valsusini non corre poi troppa differenza. In tutti questi casi è in gioco l'identità dei popoli e dei luoghi sacri a cui ogni comunità è legata e non è possibile reprimere la protesta che scaturisce dall'impeto di orgoglio che nasce quando la natura è sotto attacco. E quindi colpire brutalmente o con tecniche più soft questo moto spontaneo di repulsione è un grave attentato alla natura più profonda di un popolo, a cui nessuna legge potrà porre freni definitivi.

Questa semplice considerazione che scaturisce dalle analogie dei casi illustrati ci induce a dire che il modello di sviluppo, industriale, consumistico, oligarchico, imposto dal Novecento, è completamente obsoleto e suicida e non può più essere perseguito senza pagare prezzi altissimi al clima, all'ambiente, alla sostenibilità collettiva. Se c'è una lezione che la globalizzazione ci sta facendo pagare è questa: stiamo tagliando il ramo su cui siamo seduti, stiamo distruggendo, senza ripetibilità, ciò che ci è stato affidato come lo zoccolo duro della nostra esistenza, il presupposto fondamentale della vita del genere umano.

Ecco dunque che la bussola che può orientarci nella notte buia che stiamo attraversando è proprio la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani a cui Gino Strada ci ha più volte richiamati. Il fondatore di Emergency sosteneva che quel libretto di trenta articoli andava stampato in formato tascabile e dato a tutti, ma proprio a tutti, che lo portassero nella giacca o nella borsa come un vangelo laico a cui tutti gli esseri umani dovevano attenersi. Lo scriveva dagli altipiani dell'Afghanistan, mentre allestiva l'ospedale di Kabul e le truppe occidentali già bombardavano la capitale, inseguendo quei Talebani che li avrebbero ricacciati nelle proprie basi e rispediti oltre l'oceano. E con queste parole abbiamo aperto la XIII edizione del Festival napoletano.

Proprio all'Afghanistan il XIII Festival ha guardato più che altrove, con le storie dei profughi approdati in Italia dopo un lungo peregrinare sulla rotta balcanica, fuggendo da morte sicura, tenuti in stallo per mesi ed anni in Ungheria e in altri Paesi di frontiera, mentre filmavano le storie delle loro famiglie e dei

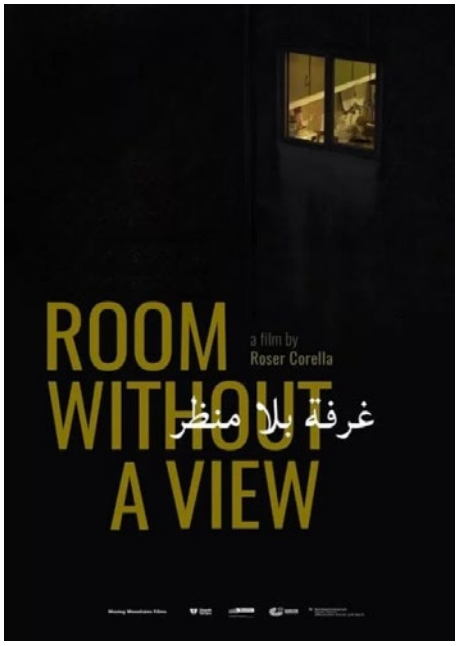
segue a pag. successiva

"En camino" di Isabella Cortese, Federico Fenucci , Giuditta Vettese (Italia), Premio dell'Ambasciata di Svizzera

"Tekoser 'Bear' the Partisan" di Dario Salvetti (Italia), Premio Human Rights Short

"Let them drown" di Wojciech Bojanowski (Polonia), Premio Saamiya Yusuf Omar

segue da pag. precedente



"Room Without View" di Roser Canella (Austria), Premio Human Rights Doc

propri bambini cresciuti nei campi profughi con sistemazioni di fortuna. E' questa la storia di Hassan Fazili, regista del meraviglioso *Midnight traveler* o di Hussein Reiza, privato della sua giovanissima compagna dall'esplosione di una donna kamikaze e quindi fuggito, perseguitato dai nuovi padroni dell'Afghanistan.
E' da questo panorama del mondo nel 2021 che è nato e si è sviluppato il XIII Festival di Napoli, con le sue storie di persecuzione accompagnate da 44 film in concorso, offerti gratuitamente sulla piattaforma www.cinenapolidiritti.online e dalle riprese in diretta degli eventi internazionali che saranno visionabili, in forma registrata, sulla stessa piattaforma ancora per un anno.
Una formula molto apprezzata e un progetto quanto mai attuale per una Città che si candida, dal 2008, ad essere Capitale dei Diritti Umani.

Maurizio Del Bufalo

XIII Festival – I film vincitori:
cinenapolidiritti.it/web/2021/11/21/xiii-festival-i-film-vincitori/
Diari di Cineclub | *Media partner*

Le creazioni di Santuzza Calì alla Fondazione Cini di Venezia

Giuseppe Barbanti

Santuzza Calì, la scenografa e costumista presente da oltre mezzo secolo sui palcoscenici italiani con creazioni dal taglio sorprendentemente originale, ha affidato alla Fondazione Cini di Venezia, i preziosi materiali – appunti, figurini, bozzetti, manufatti vari – utilizzati nelle messe in scena degli oltre 250 lavori teatrali e operistici nel cui allestimento è stata coinvolta. Quasi 55 anni di attività, ordinati in circa duecento cartelle, vanno ad aggiungersi alle raccolte di Paolo Poli, Pierluigi Samaritani, Maurizio Scaparro, Luigi Squarzina, Titina Rota, Giovanni Poli e Mischa Scandella, in gran parte digitalizzate e rese disponibili per la consultazione on line dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione. Marionette, costumi e bozzetti che concorrono ad accrescere in termini di quantità e qualità un patrimonio che ha trovato casa in laguna grazie alla lungimiranza dell'Istituto diretto da Maria Ida Biggi e che, anno dopo anno, si rivela sempre più fondamentale per lo studio della scena teatrale italiana del secondo Novecento e dei suoi meccanismi di produzione. Nipote della pittrice Pina Calì, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Salisburgo, dove fu assistente di Oskar Kokoschka, ritornò in Italia per dedicarsi alla grafica, alla creazione di marionette in cartapesta e alla realizzazione di costumi e scenografie teatrali in collaborazione con Emanuele Luzzati. Per dare ufficialità alla generosità di Santuzza Calì la Fondazione Cini, dopo i rinvii causati dalla pandemia, ha organizzato nell'ultima decade di ottobre una serie di manifestazioni per renderle omaggio. Una mattinata in cui, con l'intervento della stessa Calì è stato sottoscritto l'atto di donazione delle sue creazioni e sono state portate una serie di testimonianze da parte di chi ha a lungo lavorato al suo fianco e, poi, una piccola mostra che ha raccolto una selezione dei materiali d'archivio mai esposti prima d'ora, allestita in Sala dei Cipressi. Diverse le testimonianze, a cominciare da quella del decano dei registi italiani il 96enne Gianfranco De Bosio: "Fra teatro e lirica ho avuto al mio fianco Santuzza come costumista in una ventina di spettacoli. Sono stati vent'anni di esperienze condivise, ha collaborato a progetti molto diversi fra loro – ricorda il regista veronese - spesso le scene degli allestimenti di cui realizzava i costumi erano firmate da Emanuele Luzzati, la loro è stata una collaborazione fondata sull'indipendenza e sulla fiducia reciproca. Avevamo una consonanza che si è venuta consolidando spettacolo dopo spettacolo , una sorta di allenamento". Maurizio Scaparro ha fatto recapitare un video, in cui, dopo aver ricordato l'antica amicizia, ha sottolineato l'importanza del rapporto Calì costumista - Luzzati scenografo. Lorenzo Salveti, regista e a lungo direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ha evidenziato il valore pedagogico del suo relazionarsi ai giovani, rammentando come quando Santuzza curava i costumi dei saggi degli allievi dell'Accademia si finiva con il vivere il clima di una grande sartoria che vi si fosse impiantata per qualche giorno. Non ha mancato di elogiare la sua capacità di far comprendere la differenza che sussiste fra un vestito e un costume, il lavoro di invenzione assoluta indispensabile e estremamente rigoroso per giungere alla realizzazione di un costume che rispecchiasse esigenze ben diverse da quelle di un vestito, a cominciare dalla collocazione storica del testo da mettere in scena. E' toccato anche a Santuzza Calì prendere la parola. "E' una vita che sono abituata a fare, non a parlare di quello che faccio" ha esordito l'artista, grande artigiana della scena affiancata da decenni dalla fidata collaboratrice Gabriella Paladino e dalla sartoria Farani per la parte realizzativa delle sue ideazioni. "Nella mia vita quando intervengono cambiamenti uso questa immagine, si è aperta un'altra finestra - ha proseguito -. Oggi posso veramente dire che si è aperta un'altra finestra per me". Si è poi soffermata su una passione - vocazione che ha cominciato ad animarla sin da bambina: "Nella mia attività di costumista prima di pensare al personaggio, penso alla sua immagine, a come me lo figurerei in piccole dimensioni. Insomma, nessuno dei tanti attori-personaggi si è mai offeso per questo, parto da un pupazzo. Da bambina assieme a mio nonno ascoltavo alla radio le opere e costruivo con dei pezzi di stoffa dei pupazzetti che erano i personaggi che sentivo cantare. Poi mi guida l'istinto, procedo come in montagna su di un sentiero, bisogna proseguire stando attenti a ciò che ci capita sotto i piedi". Così nascono e continuano a nascere, come documenta la perdurante collaborazione con il Teatro Verde di Roma per gli spettacoli per ragazzi, i costumi di Santuzza Calì, che ha creato anche il simbolo per il riconoscimento dei premi annualmente assegnati dall'Associazione Nazionali Critici Teatrali

Santuzzi Calì

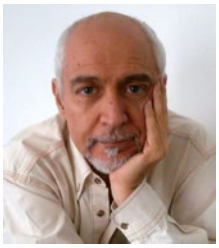
Costume per Paolo Poli in Il cuturno e la ciabatta (1990)

Figurini per "Kiss me Kate" di Franco Enriquez (1974)

Giuseppe Barbanti

I dimenticati #81

Henri Vidal


Virgilio Zanolla

Forse i concorsi di bellezza maschile non vantano un passato storico come quelli di bellezza femminile, ma è un fatto che non sono certo nati ieri: basti pensare al culturista Steve Reeves, vincitore del titolo di Mister America nel 1947 e di quello di Mister Universo nel '50, per poi sbarcare in Italia e imperare nei *peplum* dando le sue scolpite sembianze ad Ercole, Goliath e Sandokan. Anche il personaggio che propongo oggi giunse al cinema attraverso la vittoria in una competizione basata sull'avvenenza dell'aspetto.

Henri Lucien Raymond Vidal era nato a Royat, cittadina francese dell'Alvernia nel dipartimento Puy-de-Dôme, sobborgo sud-occidentale di Clermont-Ferrand, il 26 novembre 1919, secondo dei cinque figli di Eugène Jules, agiato dipendente della fabbrica di pneumatici Michelin, premiato con la Croix de Guerre 1914-18 per l'eroico comportamento tenuto quale sergente durante la battaglia di Verdun, e di Hélène Grogain, entrambi alverniesi. Seguendo le necessità professionali del capofamiglia, i Vidal vissero a Clermont-Ferrand, poi a Lione, quindi a Chatou nell'Île-de-France.

Animato dal desiderio di farsi strada nel dorato mondo dello spettacolo, a soli diciassette anni, fuggendo l'opposizione del padre Henri, che l'avrebbe voluto cadetto all'Accademia militare di Saint-Cyr, raggiunse Parigi, solo e senza un soldo. Il bell'aspetto l'agevolò per trovare lavoro in teatro e, non ancora ventenne, lo portò a vincere in Costa Azzurra il titolo di «Apollo del 1939», che costituì per lui l'anticamera del cinema. Se dobbiamo dirla tutta, di là dai suggestivi occhi chiari e dalla superba struttura muscolare, non possedeva lineamenti perfetti; ma il suo fascino era più che sufficiente per portarlo davanti a un set, e così infatti avvenne. A segnalarlo all'attenzione d'un regista fu nientemeno che Édith Piaf: la celebre interprete de *La vie en rose*, chiamata a rivestire il ruolo di protagonista nel film *Montmartre-sur-Seine* di Georges Lacombe ('41), lo impose quale suo partner in una vicenda di piccole baruffe sentimentali che vedeva in scena anche Jean-Louis Barrault, Denise Grey, Huguette Faget, Roger Duchesne e Paul Meurisse. Un debutto senza clamore, dopo il quale egli tornò al teatro, meritando elogi per la sua prova nella commedia *Jeunesse* di Paul Nivox.

Per lavorare in un nuovo film Henri dové attendere il '43, quando apparve nella parte di Raymond nella commedia *Port d'attache* di Jean Choux, accanto a Michèle Alfa, Ginette Baudin e René Dary. Nel marzo di quell'anno egli sposava la bella attrice Michèle Cordoue (Andrée Louise Marie Bonnet, 1920-87), futura moglie del regista Yves Allégret e nota anche per essere stata la principale promotrice dell'esordio nel cinema di Alain Delon: un'unione poco felice, conclusasi nel luglio del '46 col divorzio. Seguirono ruoli in *Mermoz* di Louis Cuny ('43), nel drammatico *L'ange de la nuit* di André Berthomieu ('44, ma girato nel '42), accanto a Barrault, all'Alfa, a Gaby Andreu e Suzanne Flon (il film vide l'esordio, come figurante, della ventiduenne Simone Signoret), in *Étrange destin* di Cuny ('46), con Renée Saint-Cyr, e ne *L'éventail* di Emile Edwin Reinert ('47), con Dany Robin e Claude Dauphin.

Ma a imporlo definitivamente all'attenzione degli spettatori fu, quello stesso anno, René Clement col suo poliziesco *I maledetti* (Les maudits), con Marcel Dalio, Florence Darly e il nostro Fosco Giachetti: dove nella parte del dottor Guilbert, medico rapito su una nave da criminali ex gerarchi nazisti in fuga verso l'America, Henri dette prova del suo grande talento drammatico; nel medesimo '47 il film ottenne il Grand Prix al Festival di Cannes.

Dopo *Le Paradis des pilotes perdus* di Georges Lampin ('48) con Michel Auclair, a riprova dell'ormai vasta popolarità conquistata e della stima con cui lo guardavano i registi, l'attore venne chiamato in Italia da Alessandro Blasetti, per vestire i panni del gladiatore gallo Rhual, coprotagonista nell'epico *Fabiola* ('49), accanto a Michèle Morgan. Sceneggiato dallo stesso Blasetti con una pletora di nomi illustri (il drammaturgo Diego Fabbri, gli scrittori Emilio Cecchi e Vitaliano Brancati, i futuri registi Antonio Pietrangeli e Corrado Pavolini, e altri spesso non accreditati), il film narra la triste storia dell'amore tra Rhual e Fabiola, durante le lotte intestine e religiose dell'impero romano in decadenza nel IV secolo. Coproduzione italo-francese, la pellicola ottenne un successo strepitoso e venne distribuita nei principali paesi.

Durante la lavorazione del film, tra i due protagonisti nacque l'amore. All'epoca la Morgan era felicemente sposata con l'attore, regista e produttore americano Bill Marshall, conosciuto durante il suo soggiorno ad Hollywood negli anni della guerra, dalla quale aveva avuto il figlio Michael; e sebbene avvertita dagli amici delle propensioni dongiovannesche di Vidal, nel corso delle settimane non seppe resistere al suo garbato ma assiduo corteggiamento. Com'ebbe poi a ricordare l'attrice: «Assieme abbiamo riso molto. Mi fece capire che io e Bill non ridevamo più tanto. (...) Non vedevo il pericolo che stava arrivando. Tra noi tutto era così naturale, così semplice. Nulla sembrava importante. Flirtammo un po' ma solo per la durata del film. Presto tutto sarebbe finito, o almeno così pensavo. Ma non lo era». Una sera, usciti da una trattoria sotto una forte pioggia, si ritrovarono assieme nella Lancia di lui: «Dentro era caldo e isolato. Restammo vicini in silenzio. Il tempo aveva cessato di esistere e all'improvviso eravamo insieme. Sapevo che dopo questo niente sarebbe stato più lo stesso».

L'indomani, dopo una notte insonne, Michèle telefonò al marito e gli confessò d'essere follemente innamorata di Vidal. Marshall non la prese bene: salito su un aereo si precipitò a Roma; la sera raggiunse la camera d'albergo della moglie pazzo di rabbia e con una pistola in mano: voleva sparare a Vidal. I due trascorsero tutta la notte a discutere; alla fine Bill cedé e la mattina dopo consentì ad accordare a Michèle il divorzio, che ebbe attuazione nel maggio del '49. Nel gennaio '50 ella sposava Henri a Parigi, e nel settembre di quello stesso anno Marshall

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

impalmava l'attrice Micheline Presle, anch'essa francese, e buona amica della Morgan.
Sempre nel '50, Henri e Michéle si trovarono per la seconda volta su un set a lavorare assieme: quello di *Anime incatenate* (La Belle que voilà) di Jean-Paul Le Chanois; in seguito, sarebbe capitato in altre quattro pellicole: *Maternità proibita* (L'étrange Mme X) di Jean Gremillon ('51); *I sette peccati capitali* (*Les sept péchés capitaux*), film in sei episodi diretto nel '52 da registi francesi e italiani, dove però apparvero in due 'peccati' differenti; *Napoleone Bonaparte* (Napoléon) di Sacha Guitry ('55) e *Perché sei arrivato così tardi?* (Pourquoi viens-tu si tard?) di Henri Decoin ('59).
La carriera di Henri continuò col vento in poppa: nel '50 interpretò ancora il cacciatore di vipere Jean-Louis Cavalade in *Quai de grenelle* di Emile Reinert, accanto a Maria Mauban, nel '51 lavorò ne *La passante* di Henri Calef e nel citato *Maternità proibita*, nel '52 nel citato *I sette peccati capitali*, in *Amanti nemici* (Le jeune folle) di Yves Allegrét, in *Art. 519 codice penale* di Leonardo Cortese e in *C'est arrivé à Paris* di Henri Lavorel, l'anno dopo in *Scampolo '53* di Giorgio Bianchi. In Italia era piuttosto richiesto, tanto che nel '54 apparve in *Orient Express* di Carlo Ludovico Bragaglia e in *Attila* di Piero Francisci, qui con Sophia Loren. Intanto, nel drammatico e bellissimo *Gli orgogliosi* (Les orgueilleux) di Yvés Allégret, girato in Messico, oltreché con Gérard Philipe, destinato ad essere un suo 'partner storico', la Morgan divideva il set con Michéle Cordoue, prima moglie di Henri. Il quale nel '55 fu Gioachino Murat nel *Napoleone Bonaparte* (Napoleón) di Sacha Guitry, l'ispettore Léo Fardier nel poliziesco *Série noire* di Pierre Foucaud, Michel nel drammatico *Raffiche di mitra* (Le port du désor) di Edmond Gréville, dove lavorò con Jean Gabin, e il carcerato Pierre Marquart ne *Gli assassini vanno all'inferno* (Les salauds vont en enfer) di Robert Hossein, accanto a Marina Vlady.
Il suo matrimonio con Michèle cominciava a mostrare le prime difficoltà; non perché egli le fosse infedele: infatti era innamoratissimo della moglie e ampiamente ricambiato. Sposandolo, ella però non era al corrente del fatto che fin dall'età di diciassette anni - dunque, fin dal suo arrivo a Parigi - per superare i momenti di sconforto, ai quali andava soggetto, Henri aveva cominciato ad assumere delle droghe, e a volte eccedeva anche nel bere. Una volta raggiunto il successo, pur conscio che gli stupefacenti causano profonde depressioni, non aveva cambiato abitudini. Tenuta da lui all'oscuro di tutto, una sera Michèle gli si presentò e gli disse semplicemente: - Lo so. - Lui sedé, pianse e le confessò tutto il lungo calvario della sua dipendenza. Nel '56 venne ricoverato una prima volta in una clinica per una severa cura disintossicante, e solo una pronta trasfusione di sangue gli evitò il rischio d'incorrere in una setticemia.
Ripresosi, nel '57 lavorò in cinque film, tutti di genere diverso, a ulteriore testimonianza delle sue sapide qualità d'interprete: lo spionistico *Azione immediata* (Action immédiate) di Maurice Labro, accanto a Lino Ventura, il poetico e indimenticabile *Quartiere dei lillà* (Porte des lilas) di René Clair, dove impersonò con ricchezza di sfumature il bandito Pierre Barbier, il thriller *La febbre del possesso* (Une manche et la belle) di Henri Verneuil, con Mylène Demongeot e Isa Miranda, la commedia musicale *Lulù tra gli uomini* (Charmants garçons) di Henri Decoin, con Zizi Jeanmaire e Daniel Gélin, e la commedia *Una parigina* (Une parisienne) di Michel Boisrond, nella quale duettò

Henri Vidal a cena con la moglie Michèle Morgan e Gerard Philipe prima della loro partenza per il Messico per interpretare il film "Gli orgogliosi" (1954) di Yves Allégret

Henri Vidal e Michèle Morgan in "Fabiola" (1949) di Alessandro Blasetti

Henri Vidal con la moglie Michèle Morgan

con Brigitte Bardot. Tre i film in cui apparve nel '58: la deliziosa commedia-giallo *Fatti bella e taci* (Sois belle et tais-toi) di Marc Allégret, dove tra gl'interpreti ritrovò la Demongeot ed ebbe accanto due giovani destinati a un radioso futuro nel cinema: Jean-Paul Belmondo e Alain Delon, il drammatico *Les naufrageurs* di Charles Brabant, con Dany Carrel e Charles Vanel, e il poliziesco *La venere tascabile* (La bête à l'affût) di Pierre Chenal, con Françoise Arnoul e Michel Piccoli.
Nel '59 Henri profuse il suo talento in quattro pellicole: il già citato *Perché sei arrivato così tardi?* (Pourquoi viens-tu si tard?) di Decoin, un dramma sociale in cui lavorò accanto alla moglie, il thriller italo-francese *Pensione Edelweiss*

Henri Vidal con Brigitte Bardot in "Le parisienne" (1957) di Michel Boisrond

(Sursis pour un vivant), diretto da Ottorino Franco Bertolini e Víctor Merenda, con Dawn Addams, Lino Ventura e la nostra Lauretta Masiero, la commedia sentimentale franco-tedesca *Angelica ragazza jet* (Ein Engel auf Erden) di Géza von Radványi, accanto a Romy Schneider, Jean-Paul Belmondo e Michèle Mercier, nella quale incarnò il pilota automobilistico Pierre Chaillot, e il giallo *Sexy Girl* (Voulez-vous danser avec moi?) di Michel Boisrond, in cui interpretò il ruolo del dentista Hervé Dandieu e ritrovò sia la Bardot che la Addams.
Fu quello l'ultimo dei trentasei film a cui prese parte. Al termine delle riprese, infatti, per lui si rese necessaria una nuova degenza in clinica in Alvernia per l'ennesima disintossicazione dagli stupefacenti: Henri aveva già subìto una serie di piccoli ictus e il dottore l'avvertì: o la smetteva per sempre con l'eroina o non sarebbe sopravvissuto che pochi mesi. - Vedrai, mia cara, stavolta mi libererò dalla droga - furono le parole che rivolse a sua moglie prima di ricoverarsi. In clinica, la vigilia del suo quarantesimo compleanno egli rimase molto colpito dalla notizia della morte, a soli trentasette anni, del grande Gérard Philipe, attore che aveva condiviso quattro film con sua moglie; egli commentò così quel triste avvenimento: - Come lui, sono anch'io del Sagittario; i Sagittari sono in pericolo per un buon mese, devo stare all'erta. - Ma appena due settimane dopo, la mattina del 10 dicembre del '59 alle 6.30, colpito da un attacco di cuore si spense, all'età di quarant'anni e quindici giorni. Michéle ricevé la ferale notizia nel loro appartamento al primo piano dell'hôtel Lambert in rue Saint-Louis 2, nell'isola di Saint-Louis, e si precipitò in Alvernia. «Oggi gli occhi più famosi dello schermo piangono la morte di un vero amore» intitolò un lungo articolo "Paris-Match". - Gli ho dato tutto il mio amore ma non è stato abbastanza. Ma mi piace pensare che alla fine siamo stati insieme... anche se solo in un sogno fugace - commentò Michèle la scomparsa del marito.
Henri Vidal venne inumato nel piccolo cimitero di Pontgibaud, il paese di sua madre, che gli sopravvisse vent'anni; nello stesso luogo nel 2009, in occasione del cinquantenario della morte, ha avuto luogo una grande retrospettiva sulla sua carriera d'attore.

Virgilio Zanolla

Il Circolo del Cinema di Tortona ha compiuto 35 anni

Nuccio Lodato

In questa gradevole cittadina di neppure trentamila abitanti dalla storia illustre (era l'antica Derthona sulla via Aemilia al tempo di Roma) situata al confine sud-orientale del Piemonte proiettato verso la Lombardia, tanto tempo fa 15 soci fondatori diedero formalmente vita al Circolo del Cinema "Film & Video". Era il 31 dicembre 1985: attività dal febbraio successivo, immediata l'adesione alla Federazione Italiana Cineforum.

Era davvero un altro universo: le occasioni di proiezione coinvolgevano due delle tre sale di prima visione allora operanti, e gli spettatori tesserati ammontavano a centinaia. Il riempire non rappresentava l'eccezione ma la regola. In questa sede è superfluo analizzare le ragioni del mutamento: proliferazione di pay tv e home video prima; prepotenza dello streaming e arroganza delle piattaforme distributive poi; scomparsa delle tradizionali strutture urbane e addensarsi dei multiplex nei mega centri commerciali periferici. Il biennio in lockdown ha completato l'opera accelerando fenomeni irreversibili comunque già in atto.

Anche per questo non va sottovalutata la scelta iniziale del Circolo di denominarsi "Film & Video", quasi presentendo di affacciarsi alla vita in un'epoca di transizione, la portata dei cui mutamenti si sarebbe rivelata ben più radicale del prevedibile. Le condizioni operative, a Tortona come ovunque. Ma tante e belle soddisfazioni non sono davvero mancate: più facili negli anni buoni della rispondenza massiccia dei soci-spettatori; più meritorie se di difficile raggiungibilità come attualmente. Cedendo alla tentazione di perdersi nel vastissimo archivio del Circolo, l'elenco si accumulerebbe a dismisura. Una minima selezione esemplificativa determina un panorama retrospettivo opposto a quello… *triste, solitario y final* odierno. Nientemeno che Steve Lacey ad accompagnare *The General* di Keaton e *The Kid* di Chaplin (era l'89). Fabrizio Gifuni (nella vicina Alba per il *Partigiano Johnny)* che si presta poco dopo a una serata. Luca Massimo Barbero (oggi fra i principali organizzatori di mostre europei) e Domenico De Carnelutti *Ombre rosse*, come non molto dopo Giorgia Cecere col suo incantevole *Il primo incarico*, in contemporanea con l'uscita in prima visione.

"Una tornata di un passato remoto non meglio generalizzabile dietro il cui tavolo compaiono, quasi evasi dalla scuola materna, Lorenzo Pellizzari, Nuccio Lodato, Alberto Barbera, Gianni Volpi, Roberto Santagostino" (Nuccio Lodato)

Il presidente Roberto Santagostino e i suoi ahimè sempre meno numerosi collaboratori non si sono insomma limitati a rifornire, per decenni, la città di film selezionati dai quali altrimenti non sarebbe mai stata sfiorata. Altri settori caratterizzanti hanno inciso in permanenza nella vita culturale cittadina: l'attenzione sistematica tributata – tra i pochi circoli in Italia – ai corti e ai loro autori, anche grazie alla stretta amicizia collaborativa col compianto Gianni Volpi e con Lia Furxhi. Più di recente (ulteriore prerogativa davvero non comune), lo sviluppo di un'intesa cooperativa con la multisala cittadina superstite, che continua a garantire agli associati accessi agevolanti il contatto con la produzione di qualità. Per non dire della continua sensibilità alle esigenze di decentramento sempre manifestate dai magnifici "borghi più belli d'Italia" presenti in abbondanza, con un vino imbattibile – il Timorasso ora ribattezzato appunto Derthona – sui colli che circondano la città.

14 Dic. 2000 Vittoria Castagnetto con il corto "La saponetta", Roberto Santagostino e Gianluca Maria Tavarelli "Qui non è il paradiso"

Gaetano destinato a dirigere il Museo Nazionale del Cinema di Torino, relatori di un affollatissimo convegno Greenaway nel '94. Addirittura l'annuale congresso-scuola nazionale della Federazione nella vicina località montana di Caldirola un anno più tardi.

La tradizione convegnistica si sarebbe comunque protratta fino ad oggi: Livio Jacob tra i partecipi delle giornate di studio su Griffith e il muto nel lontano '97, ma ancora nel 2013 due robuste tornate Pasolini; a seguire un biennio dedicato alla commedia all'italiana. Come è stata sistematica l'attrattiva esercitata sui maggiori cineasti: quasi di casa Soldini e Tavarelli con presso che tutte le loro novità; in carne e ossa ancora nel 2009 Citto Maselli, a presentare con lo scenografo Dentici e l'attrice

4 maggio 2000 con Doriana Leondeff, Cinema sociale; Silvio Soldini per "Pani e tulipani"; Roberto Santagostino

Nuccio Lodato

Tre piani, un trittico poco espressivo

Massimo Angius

Il cinema di Nanni Moretti, soprattutto durante la sua giovane età, è stato caratterizzato da opere tanto critiche verso la medio borghesia pseudo-intellettuale quanto verso Michele Apicella, l'alter ego settantasettino dell'autore che ne accentua tutte le caratteristiche caratteriali, con una maschera autoironica e grottesca, espressa appieno in *Ecce Bombo (1978)*. La sua maturazione in quanto uomo e autore, sublimata con il validissimo *Palombella Rossa (1989)*, lo ha poi portato lasciarsi alle spalle quello stato d'animo da giovane spavaldo di sinistra, per giungere a un periodo di crisi di mezz'età, rappresentato sia da un intimo viaggio dentro l'interiorità dell'autore, in *Caro Diario (1993)*, uno dei suoi migliori film, sia da un punto di vista prettamente politico, in *Aprile (1998)*.

Il salto negli anni 2000 di Moretti, è caratterizzato da una dimensione meno grottesca e comica, utilizzando il dramma realistico come mezzo per parlare sempre di politica ma anche di paternità e famiglia: Moretti non è più un trentenne politicamente impegnato e irritato dall'avvento del berlusconismo, adesso è un uomo che deve fare i conti con la più matura dimensione genitoriale e autoriale. Nanni Moretti ora più di prima parla principalmente di famiglia, il nido affettivo principale per la maggior parte delle persone, quello che mostrava in chiave più giovanile. Per quanto a parer mio il suo cinema degli ultimi vent'anni risulti generalmente meno brillante di quello della sua prima metà della carriera, mai mi sarei aspettato che si toccassero alti livelli di inconsistenza nel film *Tre Piani (2021)*.

Siamo a Roma, in tempi attuali che coprono un arco di 15 anni, e protagoniste delle vicende sono tre famiglie medio borghesi che abitano nello stesso condominio, condividenti una drammatica quotidianità, nata da increspature e infelicità all'interno dei nuclei familiari. Una quarta famiglia invece, composta da Charlotte (Denise Tantucci), Giovanna (Anna Bonaiuto) e Renato (Paolo Graziosi) si ritroverà a relazionarsi in vari modi con quella di Lucio e Sara, creando il conflitto più rappresentativo del film, caratterizzato da timori traumatici, violenze, vendette ipocrite e cause legali.

Indubbiamente, questo film è sempre figlio dell'autorialità morettiana, ma l'impressione che mi ha dato è che il regista, forse per via di un soggetto che non sentiva pienamente suo, non abbia saputo valorizzare il materiale di riferimento (il libro *Tre Piani* di Eshkol Nevo, *2015*) con una sceneggiatura e una messa in scena all'altezza della interessantissima fonte di ispirazione. Questo film, parziale svolta nell'approccio creativo del regista, mi è parso un mezzo inciampo, che si pone suo malgrado nel limbo tra il mediocre e l'accettabile.

Seppur regia e fotografia siano pregevoli e prive di storture, non offrono un grande spettacolo estetico, risultando nella norma e scarsamente notevoli a parte in pochi sparuti momenti, come il montaggio di carrellate che rappresentano la fuga dal teatro e la corsa verso casa di cui è protagonista Lucio. Tuttavia, il reale problema sta tutto nella scrittura drammaturgica, poiché il tutto appare generalmente troppo finto, e a parte alcune scene in cui la direzione degli attori è maggiormente azzeccata (tra cui alcune scene cardine a onore del vero, come ad esempio il litigio tra Vittorio e il figlio Andrea, pochi giorni dopo il drammatico incidente, oppure la sequenza in cui Monica "incontra" il fratello del marito e si confidano tra loro, ma anche il momento in cui Lucio va nell'ospedale dove è ricoverato Renato per interrogarlo con veemenza), la sceneggiatura di dialoghi e la messa in scena di essi, lasciano spazio a numerosi e imbarazzanti botte e risposta, che a memoria non mi è mai capitato di vedere in alcuni altri ultimi suoi film più tendenti al dramma, come *La stanza del figlio (2001)*, *Mia Madre (2015)* e il *Caimano (2006)*. La troppa compostezza degli attori, l'evidentissima convenienza di messa in scena e battute (la manifestazione e il successivo incontro di Dora con gli immigrati, ospitati da Luigi è piattissima), sono uno spettacolo poco convincente.

Eppure, nonostante ciò, riesce sicuramente e mettere in risalto i suoi protagonisti (Riccardo Scamarcio/Lucio, Rohrwacher/Monica, Margherita Buy/Dora) con caratterizzazioni efficaci, giocando sul concetto dei tre piani familiari, temporali e narrativi, ovvero quelli delle tre distinte famiglie, dei tre periodi di vita differenti rappresentati e infine quello dei tre piani del condominio, in cui vivono i personaggi della storia. Su tutti è apprezzabile Lucio, per la sua dimensione da piccolo borghese ipocrita e ultra protettivo, che lo rendono

il personaggio più interessante del film, essendo a tratti un buon padre (con i suoi demoni evidenti) ma anche un pessimo marito. Anche Monica, però, l'ho trovata interessante, nella sua dimensione spaesata, nella quale si ritrova a fare i conti con una maternità solitaria e una malattia invalidante, che la delinea come una donna libera dagli schemi imposti dalla società da un lato, facendola vivere in un sogno, che rimanda un po' alle apprezzabili atmosfere di *Sogni d'Oro (1981)*, mentre dall'altro sembra che voglia solo evadere da una deprimente e conservativa realtà. Anche Dora non è un personaggio banale, infatti interpreta una madre che divide il suo amore per il marito e quello per il figlio: incapace di aiutare il figlio, si ritroverà a scegliere di lasciarlo andare e a legarsi emotivamente solo a Vittorio (Nanni Moretti), apparendo al contempo succube di questa relazione ma inerme e impossibilitata ad amare appieno il figlio dal drammatico destino. Nel processo in cui la si vede avvicinarsi al figlio, Dora avrà modo di rivalutare se stessa come madre, come moglie e come donna, riuscendo a rivoluzionare la sua vita con le proprie forze e con nuovi punti di riferimento, nonostante il dolore che prova.

Purtroppo, nonostante vengano rappresentati ben tre piani temporali a distanza di cinque anni l'uno con l'altro, i protagonisti non sembrano invecchiare di una virgola. In questo caso non si poteva ovviare cambiando gli attori come è stato fatto con le figlie cresciute di due delle famiglie protagoniste (la figlia di Lucio e la figlia di Monica) o facendo crescere la barba al giovane figlio di Dora e Vittorio, plausibilmente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

uguale a se stesso dai 18 ai 30 anni. In pratica è depotenziato il concetto stesso del passare del tempo, cosa che sarebbe stata molto azzeccata invece, mentre purtroppo si è preferito soprassedere sulla possibilità di utilizzare un banalissimo trucco.

E sempre il tempo diventa più un problema che un pregio, visto che non c'è stato nemmeno lo spazio per approfondire incisivamente il rapporto tra questi modesti protagonisti e i loro comprimari, ad esempio un naturale e realistico conflitto coi rispettivi coniugi, piuttosto che il solo metaforico nemico rappresentato dai vicini. Poiché il film è corale, Moretti è riuscito a dare spazio molto limitato ai personaggi protagonisti e ancora meno agli altri, riuscendo a chiudere solo sommariamente le tre parabole narrative, le quali terminano in maniera piuttosto accomodante, ma non del tutto priva di note di sofferenza. La simbolica scena del flash mob in strada in cui alcuni dei protagonisti assistono sorpresi e guardano finalmente alla vita al di fuori del condominio, la ritengo decisamente troppo morbida dato il

contesto, oltre che di scarsa necessità: bastava l'anche troppo posticcio pensiero interiore della Buy, seduta solitariamente nella sua auto di fronte al condominio. Forse è da questi attimi, troppo didascalici che andava tolto qualcosa, piuttosto che togliere spazio alla caratterizzazione dei personaggi. Deluso da tutto ciò, non posso che ritenere *Tre Piani* un episodio claudicante della carriera Moretti: un film di certo sentito e interessante, che è riuscito a catturarmi emotivamente e a farmi empatizzare con buona parte dei suoi protagonisti, ma che mi ha lasciato un certo amaro in bocca per quanto riguarda la latente espressività della sua estetica e dei dialoghi e della recitazione.

Massimo Angius

Nato nel 1995. Studente di Scienze della Comunicazione presso l'Università degli Studi di Cagliari, appassionato di cinema e arti multimediali e membro attivo da due anni del Circolo Notorius - Circolo del cinema FICC Universitario di Cagliari.

Cancellato l'articolo 9 della Costituzione

Dante Fasciolo

Non c'è chi non senta nel proprio cuore e non veda percorrendo le nostre strade gli schiaffi che la società organizzata attraverso leggi e provvedimenti violenti quanto iniqui infligge ai nostri crinali, alle nostre coste, alle città, al nostro paesaggio più in generale.

Basta soffermare il pensiero sull'articolo 9 della nostra Costituzione: "La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico ed artistico della Nazione", per capire che non si tratta solo di una questione geografica, ma fortemente ancorata alla cultura del paese.

E non a caso l'azione di tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico è affidato alla Repubblica e non allo Stato, volendo sottolineare come l'impegno debba coinvolgere la comunità e ogni singolo cittadino, che interviene nella vita collettiva attraverso tutti gli strumenti democratici che la nostra Costituzione enumera con chiarezza e determinazione.

In questo senso basti ricordare che l'articolo 9 è tra i primi 13 articoli classificati come "fondamentali" e ad essi si fa riferimento ogni qualvolta si affaccia all'orizzonte un problema di particolare impegno, e "ambiente-paesaggio" è argomento vasto che bene trascina con il 9 anche l'articolo 33, laddove si afferma che la promozione della cultura e dello sviluppo tecnico e scientifico unitamente alla tutela e valorizzazione del patrimonio artistico e paesaggistico del territorio possono determinare lo sviluppo della persona umana.

Il paesaggio italiano, unico nel suo genere, è il risultato della "vita e dei comportamenti " di generazioni che lo hanno plasmato con le loro opere, tutelato e custodito con intelligenza per secoli… ma l'accelerazione della scienza, della tecnica, dei trasporti, dei commerci, e l'accresciuto benessere hanno fatto presto a soffocare la saggezza e il buon senso, ed ogni possibile opportunità ha travolto intelligenza e pudore nel nome della crescita tout court.

E' stato così possibile, a partire dal dopoguerra, che la "crescita" (che comunque non vogliamo demonizzare se corretta, moderata e aperta alle opportunità per tutti) ha devastato le periferie delle città, ha deturpato le coste, ha sfregiato le nostre foreste, ha assediato le coscienze dei cittadini attraverso sottili strumenti

di persuasione messi in atto dalle leggi dello Stato a favore di classi agiate e a scapito di classi meno agiate.

Il dinamismo disordinato della società ha tuttavia provocato fin dagli anni '70 una reazione: via via si è andata consolidando una spinta ecologico-ambientalista orientata a contrastare gli eccessi che sempre più si manifestano a danno del territorio e del paesaggio.

Solo per curiosità, pensiamo ai perduti paesaggi che gli artisti hanno dipinto come sfondo dei loro quadri immortali.

Ebbene, per giungere ai nostri giorni, se molto si è potuto fare per frenare (e a volte cancellare l'obbrobrio abusivo subito dalle coste e dalle periferie delle città) è oggi molto difficile – e i progetti di sviluppo energetico proposti dal Governo non ci aiutano - frenare la bramosia dei redditizi impianti eolici e di fotovoltaico che già hanno deturpato irrimediabilmente crinali e paesaggi di intere regioni, e che minacciano di moltiplicare per dieci la loro presenza. Mulini a vento alti fino a 140 metri, poca energia in proporzione ai costi; interi appezzamenti di terreno coltivabile e disboscato ricoperto di pannelli solari facilmente deteriorabili… nell'uno e nell'altro caso fonti di produzione di velenose batterie del cui smaltimento nessuno ora parla, ma che sarà grave problema di inquinamento di territorio e mina esplosiva sul piano della salute dei cittadini.

Già, non c'è chi non intuisca cosa ciò significhi e che non ne senta il peso sulla propria coscienza; e non c'è chi non senta la mortificazione che si perpetua alla volontà e all'intelligenza dei cittadini che vorrebbero trovare soluzioni più opportune e meno invasive capaci di tutelare coste, città, crinali, territori paesaggistici irripetibili: specchio della cultura millenaria di un popolo.

Dante Fasciolo

Autore, regista, curatore, produttore esecutivo TV. – in particolare, responsabile negli ultimi anni dei programmi di carattere ambientale Linea Verde e Linea Blu; Grandi Battaglie, Grandi Processi, speciali Terzo Mondo; Inchieste. Già Presidente dell'Unione Cattolica Artisti Italiani – Roma - Centro Culturale "La Pigna", Già Direttore responsabile della Rivista dell'UCAI Nazionale "Arte e Fede". Presidente Dell'Accademia Tecno-Scientifica Movimento Azzurro; già collaboratore dell'Avvenire e dell' Osservatore Romano su problemi sociali e terzo mondo in particolare. Attualmente Responsabile del giornale online papale-papale.it

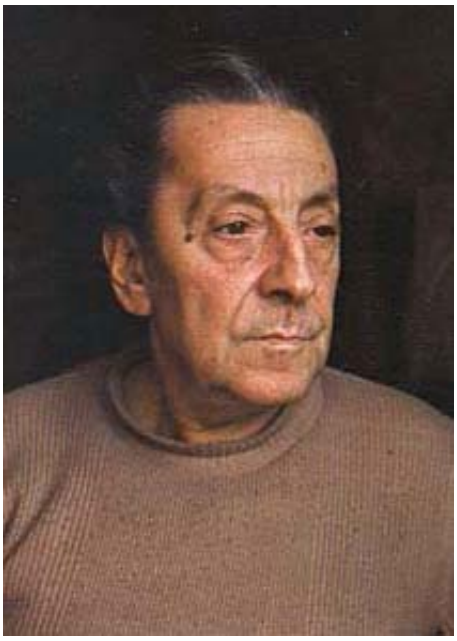
Sandro Penna, poeta amico del cinema

... egli è uno degli esseri umani
più liberi che siano mai esistiti...
Natalia Ginburg

Stefano Beccastrini

L'uomo

Sandro Penna, che io amo definire "il Kavafis italiano", fu poeta lirico di rara intensità (pochi versi, per esempio, tra i tanti da lui scritti: *"Guardo il cielo e le nuvole e le luci/degli uomini laggiù così lontani/sempre da me"* e anche *"Un marinaio giovane: l'azzurro/e il bianco della sua divisa e fuori/un mare tutto fresco di sole"* e ancora *"Ma Sandro Penna è intriso di una strana/gioia di vivere anche nel dolore..."*), capace di esprimere a un tempo la felicità e il malessere dell'esistenza, l'una e l'altro affrontati con serenità, umiltà, coraggio. Pensando alle sue origini umbre verrebbe da chiamarlo "francescano", in riferimento all'essere di Penna un "giullare", se non di Dio certamente della vita, della poesia e dell'amore. Le nuvole, l'erba, il mare, il sole, il corpo dei giovani machi: questi i protagonisti dei suoi lirici momenti di felicità assoluta, antica, addirittura astorica. Nato a Perugia ma trasferitosi in gioventù a Roma, fu testardamente – anche ma non soltanto a causa della propria omosessualità – un diverso, negazione vivente d'ogni conformismo e d'ogni ricerca del successo: visse nella totale estraneità a qualunque impegno sociale. Campò di lavori saltuari, sempre variati, immancabilmente precari essendo quello di autore di versi bellissimi, classici, semplici – quali antichi idilli di limpida grecità – la sua unica, vera attività. Pubblicò varie raccolte poetiche le quali ricevettero il meritorio apprezzamento dei maggiori letterati d'Italia, da Saba a Montale, dalla Ginzburg a Moravia, dalla Morante a Caproni, da Pasolini a Gadda, da Zanzotto a eccetera eccetera, nonché di vari pittori e cineasti. Del suo rapporto, non soltanto di amicizia ma anche di collaborazione (sia in vita che persino dopo la sua morte), con alcuni importanti autori di cinema voglio dire qualcosa in questo mio testo, per ricordarlo doverosamente sulla nostra rivista. Egli morì a Roma nel 1977. I suoi ultimi anni, com'era immaginabile (invecchiare è sempre difficile ma lo è ancor più a chi non è attrezzato ad affrontare la crudeltà del mondo), furono alquanto tristi: la sua disordinata cameretta era colma di medicine, sparse dappertutto. Ha scritto Anna Vaglio, sua studiosa: "L'immagine di Sandro Penna, nei suoi ultimi anni, è per alcuni aspetti angosciosa: chiede continuamente aiuto agli amici, tormentandoli con lunghe telefonate nel cuore della notte... La povertà forse per lui era innanzitutto un modo di vivere, senza lavoro, senza relazioni con il potere, per poter essere di fronte al mondo solo un bianco taccuino sotto il sole" (quest'ultima è proprio una citazione penniana: *"Amavo ogni cosa nel mondo/E non avevo che il mio bianco taccuino sotto il sole"*).



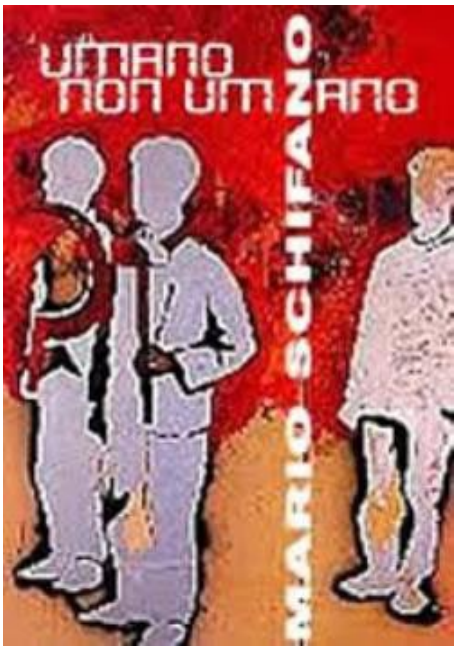
Sandro Penna (1906 - 1977)

In vita

E' proprio questo il Sandro Penna che accettò di farsi interprete di *Umano, non umano* (1971) di Mario Schifano, bravissimo pittore – da me amato molto e di cui anni fa stavo persino, poi non facendone di nulla, per acquistare un quadro di tema autunnale: la vita è fatta anche di piccoli rimpianti come questo -, uno dei più geniali della fine del Novecento. Instancabile sperimentatore di linguaggi visivi, praticò anche il cinema (oltre che con *Umano, non umano*, l'aveva già fatto con *Satellite* del 1970 e con i titoli di testa, da lui dipinti, di *Dillinger è morto*, 1969, di Marco Ferreri) affermandosi, oltre che quale magnifico pittore, anche quale uno dei più geniali cineasti della breve stagione dell'Underground italiano. Il film – di cui fa parte anche una intervista sul cinema di Adriano Aprà – costituisce un ritratto allucinato e appassionato della Roma notturna di quegli anni: Sandro Penna vi appare nella sua angusta camera, colma di oggetti, cianfrusaglie, flaconi di farmaci nonché salmodiante un dolente monologo sulla propria vita ormai incapace di conoscere la gioia, più croce che delizia, più angoscia che euforia ("angoscia ed euforia" furono le caratteristiche penniane sottolineate in un suo testo da Pier Paolo Pasolini). In particolare, Penna legge una sua poesia che recita tristemente "La vita è ricordarsi del risveglio/in un treno all'alba". Di quel tempo, ancora scosso dalle innovazioni sia sociali che artistiche del Sessantotto, il film di Schifano rappresenta una testimonianza esemplare.

La partecipazione al film di Schifano avrebbe potuto non essere l'unica comparsa, quale attore, di

segue a pag. successiva



"Umano, non umano" (1969) di Mario Schifano

Sandro Penna, seduto sul suo letto in una sequenza memorabile di "*Umano non umano" di* Mario Schifano

Giotto interpretato da Pasolini nel suo film "Decameron" (1971)

segue da pag. precedente

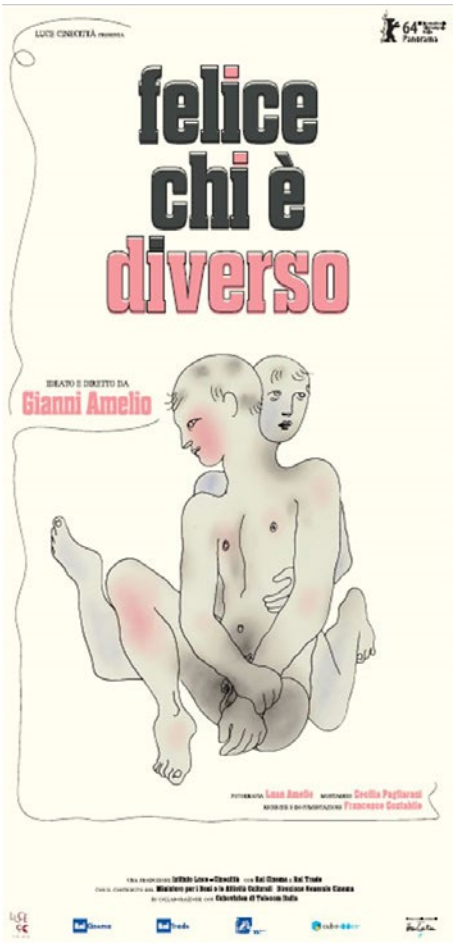
Penna nel cinema: Pier Paolo Pasolini, in quegli stessi anni, insisté molto affinché il poeta vestisse i panni di Giotto nel suo bellissimo, seppur alquanto antiboccacciano, *Decameron* del 1971, ambientato a Napoli ("perche Napoli è una sacca della storia, i napoletani hanno deciso di restare quello che erano"). Pasolini teneva molto alla partecipazione di Penna e, per il poeta, raffigurare Giotto in un film che avrebbe sicuramente molto parlare di sé e sarebbe stato un traguardo importante da vari punti di vista. Ci pensò a lungo, giunse quasi ad accettare la proposta, infine si tirò indietro. Mi parrebbe molto utile – ma non posso farlo qui – interrogarsi sia sul perché Pasolini ambisse tanto, in quel ruolo che poi interpretò personalmente, vedere il proprio amico Sandro Penna (sicuramente c'entrava il fatto che il film fosse dedicato a un rapporto degli esseri umani con l'amore libero e carnalmente gioioso che ormai, nel tempo della borghesia e del consumismo di massa, non esisteva più) sia sul perché del rifiuto del medesimo Penna, improvviso dopo un iniziale e convinto assenso. Forse sentiva ormai che quella "strana gioia di vivere" – per l'amore carnale, libero da moralismi - cui aveva dedicato tutta la propria vita e la propria poesia e alla quale il *Decameron* pasoliniano (non a caso facente parte della *Trilogia della vita*) era dedicato, in lui stesso era ormai morta per sempre?

Dopo la morte

Il cinema non ha dimenticato Sandro Penna neppure dopo la sua morte. Gli ha dedicato un film, che è praticamente un omaggio a lui dedicato, Mario Ottavio Mai. Egli, romano nato nel 1946, ha fatto i più diversi lavori, anche il venditore di bibite e in Germania l'operaio della Wolkswagen, prima di scoprire il cinema e la militanza omosessuale nel Fuori. Nel 1986 fu, con Giovanni Minerba, il fondatore a Torino del Festival internazionale di film dedicati all'omosessualità denominato *Da Sodoma a Hollywood*. Cineasta, scrittore e poeta, morì nel 1992. Tra i medio e cortometraggi da lui realizzati c'è anche *Più vivo di così non sarò mai*, 1985, appunto un "Omaggio alla poesia di Sandro Penna" (il titolo è un suo verso). Il film fu proiettato al cinema Pasquino Multiscreen di Roma l'8 dicembre del 2002 in occasione del decimo anniversario della morte di Ottavio Mario Mai.

Giuseppe Bertolucci è uno dei figli/cineasti (l'altro è Bernardo) di Attilio Bertolucci, un altro poeta italiano del Novecento (uno di quelli - come Penna e altri, per esempio Giorgio Caproni, Clemente Rebora e qualcun altro – i quali sono stati un po' oscurati dalla immensa, e peraltro meritata, fama di Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale e Umberto Saba) che andrebbero letti e meditati tutti i giorni che Dio, o chi per lui, manda in terra. Giuseppe, artista cinematografico di toccante ispirazione, pose a una delle sue opere più belle, *Il dolce rumore della vita* del 1999, un titolo ricavato proprio da un verso di Sandro Penna. Anzi, come ci ricorda lui stesso, da uno straordinario combinarsi di un verso penniano con uno di suo padre Attilio: "Alla fine degli anni '30 due poeti, mio padre e Sandro Penna, scrivono due versi quasi identici... Il mio film *Il dolce rumore della vita* sintetizza questi due versi. Mio padre scriveva: *'ancora, vita, il tuo dolce rumore'*. E Sandro Penna: *'e vivere vorrei addormentato/dentro il dolce rumore della vita'*. E' molto curioso". E' più che curioso, sarei per dire: è poetico. Poetico e cinematografico. Infine (per ora almeno: Sandro Penna non è destinato a essere scordato dal cinema, credo e spero) va ricordato *Felice chi è diverso* - anche in tal caso, si tratta di un verso penniano: "*Felice chi è diverso/essendo egli diverso/ma guai a chi è diverso/essendo egli comune*") - un documentario diretto nel 2014 da Gianni Amelio. Esso consiste in venti interviste ad altrettanti uomini (e una donna transgender) i quali narrano episodi della propria gioventù, ponendo l'accento soprattutto sulle questioni legate alla propria omosessualità. Il titolo è, appunto, tratto da un verso del poeta Sandro Penna, recitato dall'attore Paolo Poli, che compare nel documentario come uno degli intervistati. Il film è stato presentato al Festival internazionale del cinema di Berlino del 2014.

"Più vivo di così non sarò mai" (1985) di Ottavio Mario Mai



Conclusioni

Quando la poesia incontra il cinema, facendo nascerne un bel connubio, una luce s'accende nel mondo. Piccola, tremante, sottoposta al terrore del vento ma indimenticabile. Continuiamo testardi a fare incontrare, e amarsi e sposarsi, la poesia e il cinema. Il mondo ne uscirà sempre migliore, Come scrisse Sandro Penna: *"Alle volte guardo il mondo con una specie di trasognata apertura di obbiettivo cinematografico".*

Stefano Beccastrini

Associazionismo nazionale di cultura cinematografica

I Cinecircoli Giovanili Socioculturali: nuove Direzioni per il quadriennio

Cristiano Tanas

"Direzioni: tutto quello che serve per capire dove andare quando ti capita di dirigere". È questo il titolo scelto per l'Assemblea nazionale elettiva dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali, tenutasi a Roma dal 30 ottobre al 1° novembre 2021. Un appuntamento non solo istituzionale, ma anche formativo, pensato per coniugare gli adempimenti statutari con un'occasione di incontro e di formazione per i dirigenti dell'Associazione a tutti i livelli, dopo il lungo periodo di riunioni a distanza a causa della pandemia.

Hanno risposto alla convocazione circa 50 tra dirigenti e animatori, gran parte dei quali giovani under-30, provenienti dai 44 circoli affiliati operanti in 14 regioni. Nel corso dell'ultimo quadriennio, sono nati o hanno ripreso le attività dopo un periodo di sospensione i circoli locali di Civitavecchia, Recale (Caserta), Mazzarino (Caltanissetta) e Macerata, segno di una realtà dinamica e sempre in crescita.

Gli interventi formativi sono stati affidati a Gigi Cotichella, esperto di comunicazione, team-building, progettazione, sviluppo di competenze, creatività e formazione dei formatori, che ha offerto ai partecipanti alcune riflessioni e stimoli per lavorare insieme, fare squadra ed essere dirigenti di cuore e di significato. Far parte di un'associazione del Terzo Settore, infatti, pur rimanendo un'opera di volontariato, richiede sempre più spirito di servizio, passione e competenza che non si possono improvvisare.

Nella relazione di fine mandato, il presidente ha sottolineato e riassunto quanto l'Associazione ha realizzato nel corso del quadriennio appena trascorso, gettando le basi per il lavoro del prossimo mandato degli organi elettivi. La formazione è stata certamente una delle priorità del mandato del Consiglio direttivo uscente, con l'obiettivo di offrire ai Soci quante più occasioni possibili di conoscenza, di approfondimento, di studio della proposta culturale, degli ambiti di attività dell'Associazione (cinema, teatro, musica, fotografia...) e della proposta formativa salesiana. Nel corso del quadriennio, sono stati realizzati tre week-end di formazione in presenza e una serie di incontri a distanza, con lo scopo di formare animatori e dirigenti consapevoli, che siano anche in grado di assumersi delle responsabilità di coordinamento a cominciare dal livello locale, per poi proseguire con il servizio in ambito territoriale e nazionale.

Tra le attività di cultura cinematografica, principale campo di azione dei CGS, assume particolare importanza il Missing Film Festival – Lo schermo perduto, giunto quest'anno alla trentesima edizione, grazie all'instancabile e appassionato lavoro di Giancarlo Giraud e del gruppo di animatori del CGS Club Amici del Cinema di Genova. Alla promozione dei film poco conosciuti e non distribuiti dal circuito commerciale, si è affiancata la promozione letteraria, l'interazione con le Istituzioni cittadine e regionali, l'assegnazione di premi speciali: un festival in continua evoluzione e rinnovamento, che grazie al lavoro dei suoi curatori fa conoscere e apprezzare il marchio CGS in tutta Italia. Il Laboratorio "Percorsi Creativi", nell'ambito del Giffoni Film Festival, è ormai una proposta irrinunciabile per gli adolescenti e i giovani. I CGS sono presenti a Giffoni dal 2004, con crescente interesse e riconoscimento da parte della Direzione del Festival. Il Laboratorio Venezia Cinema, nell'ambito della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, ha visto negli anni una crescente partecipazione non solo degli "addetti ai lavori" e dei dirigenti, ma anche dei giovani delle Associazioni locali. Da più di 40 anni, esso costituisce uno dei momenti più interessanti della formazione nazionale CGS, proprio per la concomitanza con la Mostra e per l'opportunità di parteciparvi dalla prospettiva privilegiata di accreditati. Da 24 anni, inoltre, i partecipanti al Laboratorio sono anche giurati per il Premio "Lanterna Magica", riconosciuto dalla Mostra del Cinema fra i Premi collaterali, assegnato alla pellicola più significativa per tematiche collegate alla crescita e all'educazione.

Foto del direttivo eletto - Da sinistra a destra: Alessandro M. Capurso, suor Maria Grazia Tripi (delegata CIOFS), Emilio Santoro (tesoriere), Lorenzo Merlino, Raffaella Zoppi, Stefania Di Turo (vicepresidente), Irene Sandroni, Claudia Angelo (segretaria), Gianpaolo Bellanca, Piergiorgio V. Geraci, Cristiano Tanas (presidente). Non in foto: don Francesco Preite (delegato CNOS)

Un momento dell'Assemblea

Foto di gruppo Assemblea CGS 2021

Al Cinema si affiancano poi le altre attività legate al mondo dell'arte performativa e della comunicazione, con esperienze in campo teatrale, musicale, editoriale, senza dimenticare il mondo web e social, sempre con l'obiettivo di "stare là dove stanno i giovani" per essere educatori incisivi e credibili nel quotidiano.

L'Assemblea si è conclusa con le elezioni per il rinnovo del Consiglio direttivo nazionale, che ha visto riconfermato per un secondo quadriennio il presidente Cristiano Tanas, e ha registrato l'ingresso di alcuni giovani dirigenti. Una strategia condivisa dal direttivo uscente, che ha avuto il coraggio di coinvolgere nei ruoli di governo la parte più giovane dell'Associazione, che cresce e si rinnova anche attraverso il ricambio generazionale. Ciò significa, per i dirigenti di lungo corso, saper affiancare i più giovani, accompagnarli per un tratto di cammino, fino a trovare il momento giusto per "fare staffetta", in modo che siano davvero pronti a ricevere il testimone dell'associazione. Senza colpi di spugna improvvisi, senza cancellare il passato e la storia, uno dei punti di forza dei CGS è la collaborazione e l'integrazione tra persone diverse, generazioni diverse, esperienze di vita diverse.

Il fatto che in occasione dell'assemblea elettiva fosse presente - non a caso - un buon numero di candidati "under 35", cresciuti all'interno delle Associazioni locali, che nel corso del quadriennio hanno partecipato a diverse attività a carattere nazionale, significa che un obiettivo è stato raggiunto: il coraggio di mettersi in gioco e di assumersi una responsabilità non si improvvisa, ma è indice di una maturità acquisita nel tempo, con l'esempio e con l'esperienza dei dirigenti "storici".

Specialmente nell'ultimo quadriennio, infatti, gli appuntamenti associativi sono stati "intergenerazionali", sperimentando la bellezza del confronto tra persone di età diverse, esperienze diverse, sensibilità diverse. Tutti hanno saputo mettersi in gioco, anche mettendo da parte un po' delle proprie certezze, per imparare qualcosa di nuovo e mettersi a servizio dell'Associazione con rinnovato entusiasmo.

Cristiano Tanas
Presidente CGS

Un anniversario (in)visibile!

Dedicato a Andrzej Munk

(1921-1961/2021)

Patrizia Salvatori

Come un fil rouge che lega a volte autori e pellicole a nostra insaputa, eccoci di nuovo a raccontare un regista forse ancora più invisibile al grande pubblico del Chris Marker ricordato in un precedente di **Diari di Cineclub**… e, come per Marker, anche per lui vale la grande passione, mista a cura e sperimentazione, per le immagini non solo in movimento… quasi una simbiosi tra i due, un rincorrersi a volersi provare con tecniche nuove e risolutive alfine di raccontare al meglio la storia e la memoria.

Andrzej Munk, regista polacco amato dagli storici del Cinema a tutte le latitudini, è protagonista in questo 2021 di un doppio anniversario, i 100 anni della sua nascita e i 60 della sua scomparsa, avvenuta prematura a causa di un incidente automobilistico di ritorno da Auschwitz, subìto dopo aver girato gran parte del suo film più conosciuto, *La passeggera* (1964), da molti critici ritenuto un capolavoro assoluto.

Nato a Cracovia nel 1921, studente di giurisprudenza e di architettura insieme, partecipa con vigore all'insurrezione di Varsavia del 1944 e, post bellum, si interessa pure alla fotografia, passione questa che lo porta dritto dritto ad iscriversi alla famosa scuola di Cinema di Lodz, palestra di grandi talenti in divenire tra cui Polanski, Waida, Kieslowski.

Dopo il diploma in regia nel 1952, Munk muove i suoi primi passi nella neonata Nouvelle Vague polacca attraverso la forma del documentario e, ben presto, si prova pure nella realizzazione di cortometraggi grazie ai quali studia la messa a punto di accurate e innovative tecniche di montaggio.

Al suo attivo, già all'epoca, la capacità di emanciparsi dal *realismo* che in quel periodo permeava gran parte della produzione cinematografica a favore di un autentico verismo, capace di preferire all'impegno politico l'agire etico e consapevole di ognuno all'interno della società.

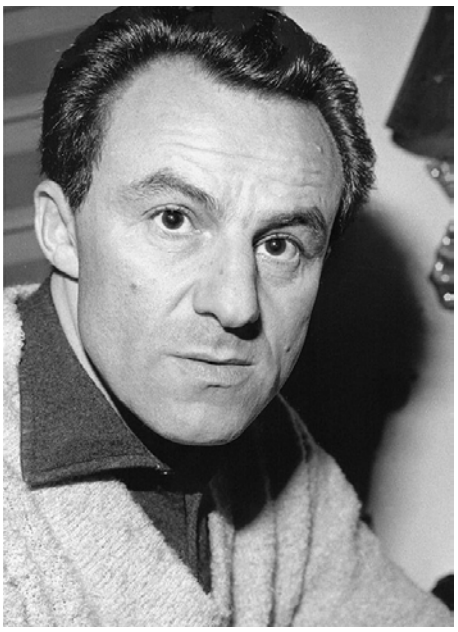
Sinceramente attratto dalla dissacrazione / demitizzazione ideologica, fa suoi i segni cinematografici dei grandi maestri dell'epoca (Lubitsch, Von Stenberg, Renoir, Rossellini e non solo…) utilizzando per le sue narrazioni le loro tecniche più efficaci, dai lunghi carrelli alle panoramiche riflettute e necessarie.

In questo contesto di appassionata ricerca iniziano le riprese di *La passeggera* (1964), storia di una signora borghese che viaggia su un piroscafo, ma che porta dentro di sé un feroce segreto… kapò durante la guerra, crede di riconoscere tra i passeggeri una prigioniera polacca su cui ha infierito con particolare crudezza perchè attratta fisicamente da lei… Sconvolta dalla possibilità di essere riconosciuta, viaggerà per tutto il tempo con il peso della (sua) Storia. Rimasto incompiuto alla morte dell'autore, fu presentato dopo due anni in una versione davvero insolita a cura dei suoi più stretti collaboratori, le sequenze al presente vennero costruite attraverso fotogrammi e foto di scena con immagini fisse e voce off dello stesso Munk e le altre, ultimate prima della tragedia, montate in flashback. Riflessione in movimento sull'Olocausto a soli vent'anni di distanza dai fatti, ci mostra un Munk capace di assumere il punto di vista del carnefice per dimostrare l'immensa tragedia di un sonno della ragione capace in ogni momento di generare mostri e non solo tra le vittime. La sorpresa di quest'opera sta nel suo essere perfetta proprio grazie alla necessità di aver dovuto ricorrere alle immagini fisse per confezionarla, quel che poteva essere un rimedio vistosamente inelegante ha aggiunto al contrario temperamento, vigore e sperimentazione ad una storia già di per sé essenziale, amplificandone tanto la dimensione quanto l'etica.

"La passeggera" (1964) di Andrzej Munk

Dunque opera di finzione, ma anche documentario di sé stesso a prescindere dalla volontà di Munk davvero un film-cantiere che andrebbe studiato in tutte le epoche per comprendere quanto il Cinema possa essere capace di accogliere e raccontare ogni istanza, anche e solo con l'uso di un frozen frame.

E bene ha fatto Fuori Orario di



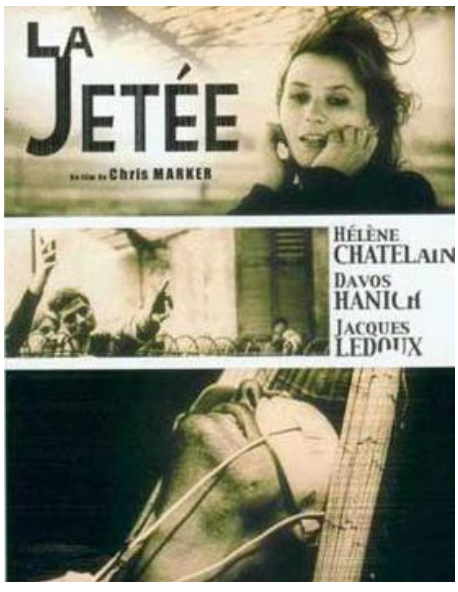
Enrico Ghezzi ad abbinarlo, in una indimenticabile notte cinefila, a *La Jetèe* del nostro Marker ricordato su questo periodico nel n. 98 di ottobre. Le immagini fisse sospendono l'opera in un tempo dilatato e sempre possibile, la voce off ne sottolinea la cifra.

Del resto anche l'ellisse è un segno cinematografico perfetto.

Buone visioni , buone Nouvelle Vague!

Patrizia Salvatori

Presidente Alphaville Cineclub /Roma



Nuovo Cinema Tedesco # 6

Ulli Lommel

Massimo Cialani

Ulli Lommel è nato a Zielenzig nel 1944, città tornata alla Polonia dopo l'ultima guerra, ed è morto a Stoccarda nel 2017. Suo padre Ludwig Manfred Lommel era un attore di commedie umoristiche per la radio e sua madre l'attrice Carla von Cleef. Nel 1958 scopre il Rock and Roll con l'esercito americano di stanza in Germania. Con Elvis Preseley che si trova a Berlino per il servizio militare, il giorno del suo 14° compleanno duetta insieme a lui in una vecchia canzone tradizionale tedesca, registrata in seguito col titolo di "Wooden Heart" e "(Let Me Be Your) Teddy Bear". Subito dopo forma una sua band e, affamato di libertà, abbandona la scuola e fugge da casa. Quando il padre avverte la polizia, il giovane Lommel fa una telefonata e lo informa che non sarebbe tornato a causa della sua adesione al regime nazista. Dopo aver frequentato la scuola di recitazione UFA a Berlino si trasferisce a Monaco nei primi anni ' 60, recitando tra gli altri, in *Nude per amare* (Das grosse Liebesspiel, 1963) di A. Weidermann, *La cugina Fanny* (Fanny Hill, 1964) di R. Meyer, *Detektive* (1969) di R.Thome. Sempre nel 1969 è tra i protagonisti di *L'amore è più freddo della morte* (Liebe ist kälter als Tod) primo lungometraggio di R. W. Fassbinder, con il quale inizia una lunga e proficua collaborazione interpretando molti dei suoi film. A Parigi si lega con l'attrice Anna Karina, ex moglie di Godard, per loro Fassbinder scrive il suo *Chinesisches Roulette* (Roulette Cinese,1976). Esordisce nella regia con *Haytabo* (1971) con protagonista Eddie Costantine, a cui fa seguito *Tödlicher Poker* (1972) che non superano i confini della Germania. *La tenerezza del lupo* (Die Zärtlichkeit der Wölfe,1973) prodotto e supervisionato da Fassbinder è centrato sulla figura di Fritz Harmann, il macellaio di Hannover. Non si conosce il numero esatto delle vittime, forse una quarantina, di cui solo 24 accertate: tutti maschi scelti tra i 13 e i 20 anni che con vari espedienti e travestimenti invitava nella sua abitazione, dove si vedevano entrare ma mai uscire. Qui, infatti, venivano uccisi con un morso alla giugulare e, dopo averli posseduti, venivano fatti a pezzi per rivenderne la carne al mercato nero (merce rara all'epoca); mentre i resti venivano impacchettati, caricati sulla bicicletta e dispersi lungo il fiume a notte fonda. Il regista sposta gli avvenimenti, anziché agli anni '20, al secondo dopoguerra. All'inizio del film vediamo il protagonista fermato dalla polizia per aver commesso 17 reati tra cui effrazione e corruzione di minorenne, ma viene rilasciato a condizione che lavorerà per loro come confidente. Lui accetta e la cosa gli facilita il compito nel procurasi le vittime con la scusa che lavora per la polizia criminale, come nel caso

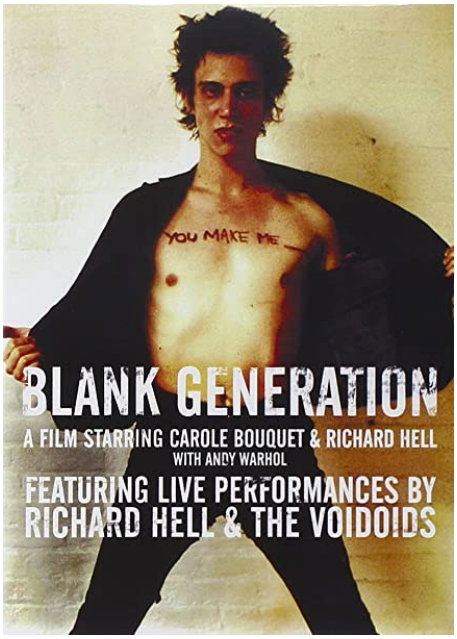
del giovane che rimorchia alla stazione e porta nel suo appartamento. La petulante vicina di casa ode strani rumori provenire dal suo appartamento e sa che non accade nulla di buono; anche Hans, amante dell'assassino, sa quello che accade, ma solo quando lo vede ballare con una donna in un'osteria, per gelosia, decide di vendicarsi. Intanto Franz fa arrestare alcuni ricettatori del mercato nero. A questo punto proprio uno dei ricettatori (interpretato da Fassbinder), poiché è diventato una minaccia ai loro loschi traffici, insieme con Franz decidono di collaborare con la legge per coglierlo in flagrante. La polizia stringe il cerchio e manda una giovane esca: lo sorprendono proprio nel momento in cui ha già affondato i denti sulla gola della vittima. Arrestato, viene processato e impiccato nella primavera del 1925. Dunque un serial killer dalla personalità deviata, fuori dal mondo, un caso in cui la scienza spesso non riesce a far

Ulli Lommel 1944 - 2017)

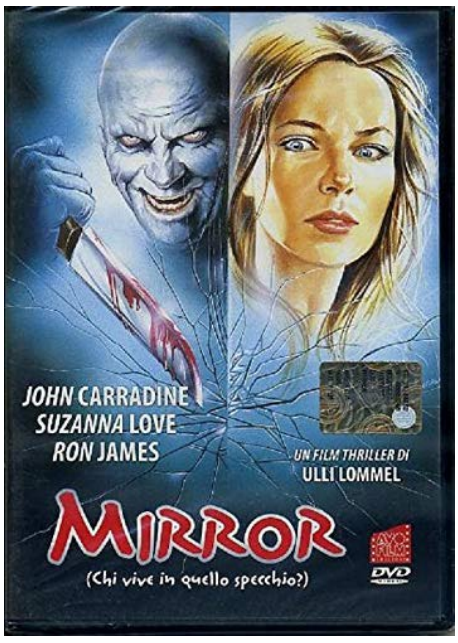
chiarezza di questo groviglio della psiche umana, a quantificarne le cause. Che cos'è il delitto? Soddisfa la sessualità in maniera perversa? Dipende dalla cultura, dalla natura? Lommel nel ricostruire l'itinerario del mostro usa uno stile freddo, quasi didascalico, attraverso cui fa emergere il fatto che certi delitti appaiono rivelatori perché fanno conoscere i valori della mutazione di una società, poiché mostrano come si infrangono le regole costituite. Ogni epoca ha avuto i suoi mostri. Nonostante Fritz Lang per *M* (M, il mostro di Düsseldorff, 1931) si ispirò ad un altro assassino seriale: Peter Kurten, reo confesso di 28 omicidi tra gli anni '20 e '30 in prevalenza donne e bambine, numerose sono le citazioni da parte di Lommel verso questo capolavoro. A cominciare dall'attore protagonista Kurt Raab (anche sceneggiatore e scenografo) con lo stesso cranio pelato e gli occhi tondeggianti di Peter Lorre. Inoltre, omaggi a Lang risultano le sequenze della madre che si reca al commissariato alla ricerca del figlio scomparso; la giostra; il vicolo in cui il protagonista raccoglie la palla con cui un gruppo di bambini sta giocando. A testimonianza, ancora una volta, della linea di congiunzione tra gli autori del n.c.t. con il cinema del periodo espressionista. Successivamente gira, tra gli altri, *Adolf und Marlene* (1977) dedicato al rapporto tra Hitler e Marlene Dietrich interpretati rispettivamente da Kurt Raab e Margit Christensen, mentre il ruolo di Goebbles, ministro della propaganda è ricoperto dallo stesso regista. Nel 1977 si trasferisce negli Stati Uniti. All'inizio approda alla "factory" di Andy Warhol di cui è un fervente ammiratore e collezionista (possiede una serie di foto Polaroid scattate dall'artista) il quale gli produce *Cocaine Cowboys* (1979), un western postmoderno con protagonista Jack Palance e *Blank Generation* (1980) sulla scena musicale punk newyorchese con protagonista Richard Hell e la sua band. *Mirror – chi vive in*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



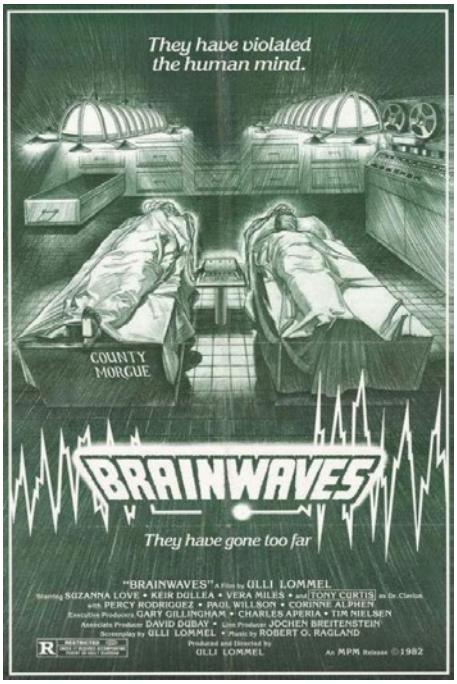
quello specchio (The Boogeyman, 1980) segna una svolta nella sua carriera, grazie al successo internazionale del film inizia a ritagliarsi uno spazio di primo piano nel cinema di genere horror, fantascienza, thriller, avventura, abbandonando senza ripensamenti le velleità autoriali del periodo tedesco, per dedicarsi esclusivamente alla produzione di opere a piccolo e medio *budget* che ricordano la libertà di movimento tra i generi della "factory" di Roger Corman. Antefatto. I piccoli Willy e la sorella maggiore Lacey osservano di nascosto la madre che si è appartata in camera da letto con un amante. Scoperti, l'uomo lega il bimbo al suo letto. Più tardi Lacey si reca in cucina, afferra un coltello e slega il fratello, il quale pugnala alla schiena l'uomo durante il sonno, mentre la sorella osserva la scena riflessa in uno specchio. Trascorrono 20 anni, ritroviamo Lacey (Suzanna Love) in una fattoria dove vive insieme al marito Jake (Ron James), il figlioletto, gli zii Ernest ed Helen e Willy (Nicolas Love) che dalla sera del delitto ha perso l'uso della parola. Lacey tormentata da incubi ricorrenti decide di recarsi da uno psicologo (John Carradine) che come terapia le consiglia di tornare a visitare la casa della sua infanzia. Vi si reca insieme a Jake e una volta nella camera da letto ha la visione del sadico amante della madre che avanza verso di lei riflesso nello specchio; spaventata lo infrange con una sedia. Il marito raccoglie i vetri e si scusa con i nuovi inquilini. Ma qualche frammento rimane e i tre inquilini diventano le prime vittime dell'entità malefica tornata a



tormentare i vivi. Per *Mirror* Lommel che, come sempre, scrive anche la sceneggiatura, usa l'archetipo del "boogeyman", il cosiddetto "uomo nero", al centro di numerose leggende presenti in ogni latitudine conferendo al film una dimensione mitica. Per l'incipit la storia si basa su un tema ricorrente del genere horror: un trauma subito durante l'infanzia e richiama l'inizio di *Halloween - la notte delle streghe* (Halloween, 1978) di John Carpenter, prototipo degli horror anni '80, con al centro uno spirito malefico ritornante, ma poi segue strade del tutto personali. L'autore infatti imprime al film il suo inconfondibile marchio di fabbrica costituito da toni iperrealistici, giochi di luci ed ombre espressioniste, tensione inusuale, accenti ironici, come accade quando Lacey visita la casa del delitto con il ragazzino dei nuovi inquilini che si diverte a spaventare gli ospiti spostando improvvisamente la tenda del bagno; rimproverato dalla madre: "Lo sai che questi scherzi non si fanno!", lui risponde: "Però funzionano sempre". Ma l'aspetto più originale del film è senz'altro l'idea di usare i frammenti dello specchio come il mezzo attraverso cui lo spirito torna a manifestarsi e a sprigionare il suo potere malefico animando oggetti di uso quotidiano per compiere i delitti. Fassbinder amava inserire nelle scenografie dei suoi lavori molti specchi e probabilmente deve aver avuto una certa influenza in questa scelta stilistica. Lo specchio esalta la simmetria, viene dall'intelletto e simboleggia la vista. Esso è anche metafora della pittura poiché seleziona diversi aspetti del mondo visivo come dimostra l'autoritratto di Grünewald in uno specchio. Arte come specchio di un mondo che riflette anche la vacuità del mondo terreno. In senso filosofico lo specchio è l'oggetto che svela i segreti della natura. Guardare gli specchi rivela inquietanti sorprese. Non è un caso che in un classico della letteratura fantastica come *Lo strano caso del dottor Jekill e Mister Hyde* di R. L. Stevenson, il dottor Jekill vede per la prima volta il suo doppio Mr. Hyde guardandosi allo specchio. Ciò che la maschera copre lo specchio rivela. Per i primitivi invece lo specchio è il simbolo del concetto dualistico dell'universo, il mezzo per interagire tra il mondo dei viventi e il mondo degli spiriti. *Mirror* segna anche l'inizio della collaborazione con l'attrice Suzanna Love che, oltre a diventare sua moglie, sarà la protagonista dei suoi film per circa un decennio, fino alla separazione della coppia. L'opera successiva *Onde cerebrali* (Brainwaves, 1982) incrocia la fantascienza e il thriller. San Francisco. Una donna dopo aver cacciato in malomodo un innamorato, di cui non si vede il volto, si accinge a fare il bagno. L'uomo torna nell'appartamento e la fulmina gettando una radio nella vasca. Al centro della vicenda troviamo la coppia Julian Bedford (Keir Dullea) e Kaylie (Suzanna Love). Una sera la donna si reca a fare la spesa e viene investita da un'auto che le procura gravi danni al cervello. Ricoverata in ospedale il dr. Clavius (Tony Curtis) propone al marito di sottoporla ad una macchina di sua

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



invenzione che potrebbe risvegliarla dal coma. L'esperimento sembra riuscito, ma il computer ha trasmesso erroneamente a Kaylie i dati del cervello della donna assassinata confluiti nello stesso ospedale. Così la donna ha incubi legati al delitto come la visione di un tatuaggio nel polso dell'assassino. Julian indaga, scopre l'identità dell'omicida rendendosi presto conto che la moglie è in pericolo perché potrebbe identificarlo. Lommel elabora una trama essenziale ed efficace che guarda a modelli alti: *Vertigo* (1958) di A. Hitchcock, non solo per la presenza del Golden Gate, il posto in cui si svolgono le sequenze finali, ma anche per il modo in cui precipita nel vuoto l'assassino nei pressi di una scogliera nel tentativo di sbarazzarsi di Kaylie. Un altra citazione del maestro del brivido riguarda

la presenza dell'attrice Vera Miles, tra le interpreti di *Psycho* (1960). *Doppio rischio* (Olivia, 1983) noto anche con il titolo di *Double Jeopardy* vede protagonista Olivia (Suzanna Love) che in tenera età assiste, spiando dalla serratura, all'assassinio della madre prostituta da parte di un maniaco sessuale. Ritroviamo Olivia 15 anni dopo a Londra sposata con Richard, un operaio metallurgico, violento e insensibile che non accetta neanche che la moglie vada a lavorare come cameriera. La triste routine quotidiana e il ricordo della madre provocano in lei una scissione della personalità che la porta ad iniziare ad uscire di notte a battere il marciapiede. Abbordato un cliente che chiede di essere legato al letto, come l'assassino della madre anni prima, lo uccide a colpi di bottiglia. Una sera in cerca di clienti sul Tower Bridge incontra Mike, un giovane americano dai modi gentili e se ne innamora. Scoperti da Richard nella colluttazione con Mike che segue, l'uomo precipita nel Tamigi. Trascorrono 4 anni e ritroviamo Olivia in Arizona che lavora come guida turistica sotto un' altra identità. Casualmente incontra Mike che, nonostante gli occhiali e una nuova pettinatura, la riconosce. La rintraccia però anche il marito, che non è affogato, ma questa volta Olivia non gli permetterà di tornare a tormentarla. In *Doppio rischio* Lommel è abile nel dosare la suspense e a sviluppare la tematica della doppia personalità avendo come modello, ancora una volta, *La donna che visse due volte* (1958) di A. Hitchcock. Dopo gli horror *Revenge of the Boogeyman* (1983) e *Devonsille Terror* (1983) un soggetto che trae spunto da un processo per stregoneria avvenuto nel 1600 nel New England, il regista mette in cantiere *La maledizione dei rubini scomparsi* (Revenge of the Stolen Stars, 1986) un film di avventura sulla scia del successo ottenuto da *I predatori dell'arca perduta* (Ridersof the Lost Ark, 1981) di S. Spielberg. Un giovane americano Gene McBride (Barry Hickey) eredita dallo zio Donald (Klaus Kinski) una miniera nel Sud-Estt Asiatico. Arrivato insieme con la fidanzata Kelly (Suzanna Love) in una piccola isola del Mar Cinese Meridionale, lo zio si manifesta in veste di fantasma e lo informa che durante una partita a scacchi con il socio in affari si sono sparati a vicenda, a causa di sei preziosi rubini rubati a uno stregone dell'isola. Da qui una maledizione che colpisce gli eredi e che inizia con la morte prima del cameriere e poi del maggiordomo della residenza. Dopo alterne vicende immerse in scenari esotici, la maledizione termina con il ritorno dei rubini al legittimo proprietario. All'inizio la sceneggiatura era diversa. Lommel a causa dei contrasti con Kinski sul personaggio da lui interpretato lo trasforma in un minaccioso fantasma con il plauso dell'attore. L'anno seguente è la volta di *R. E. M. - One Experiment* (I. F. O. Identifield Flying Object, 1987). Il giovane Max Hays (Carey Shearer), abile nell'uso del computer, trova lavoro in un aeroporto. Incuriosito da un hangar dove alcuni scienziati stanno lavorando per conto dell'esercito a un elicottero-spia in miniatura, elude la sorveglianza e di nascosto apprende che i costruttori stanno per distruggerlo a causa di difetti nell'apparato di controllo. Così decide di rubare il velivolo e se lo porta in casa. Lo mette in funzione con il suo computer e scopre che oltre a parlare è in grado di sollevare oggetti e ha il potere di modificare i sentimenti delle persone; cosa che accade durante un volo quando incontra i genitori di Max che stanno per divorziare, i quali dopo il suo intervento si riappacificano. Nel finale arrivano i militari, sequestrano il robot e premiano il giovane per averlo preservato. Non proprio originale a livello di soggetto, esso ricorda un paio di film dello stesso periodo come *Corto Circuito* (1980) di John Badham e *E. T. L'Extra-Terrestre* (1982) S. Spielberg. Nonostante ciò il film si lascia seguire con piacere per la consueta ironia che il regista immette nello svolgimento della vicenda. Per le riprese aeree sono state usate in prevalenza immagini di repertorio. Nel prosieguo della carriera il regista ha continuato, tra gli altri, la saga "The Boogeyman" con *Revenge of the Boogie man* (1994), *Boogeyman II: Redux* (2003), *Boogey man: Reincarnation* e *Boogey Chronicles* (2016) uscito postumo, in pratica il *pilot* di una serie di 8 episodi che secondo le intenzioni dell'autore dovevano essere affidati ognuno a giovani registi. Negli ultimi anni ha firmato anche una serie di documentari dedicati alla vita di celebri serial killer, tra cui *Killer Nurse* (2008) e *Manson Family Cut* (2012). La sua filmografia, non considerando le interpretazioni come attore, conta il ragguardevole numero di circa 58 regie, realizzate in maggioranza in Usa. Film di serie B, certo, ma aldilà delle etichette risultano lavori costruiti con un approccio ibrido e virtù camaleontiche. Film pieni di idee realizzati con uno stile inconfondibile, basato su una temperatura al calore freddo (il titolo di un suo film del 1989 è, non a caso, *Cold Heat*) un ossimoro piuttosto rivelatore di tutto il suo cinema.

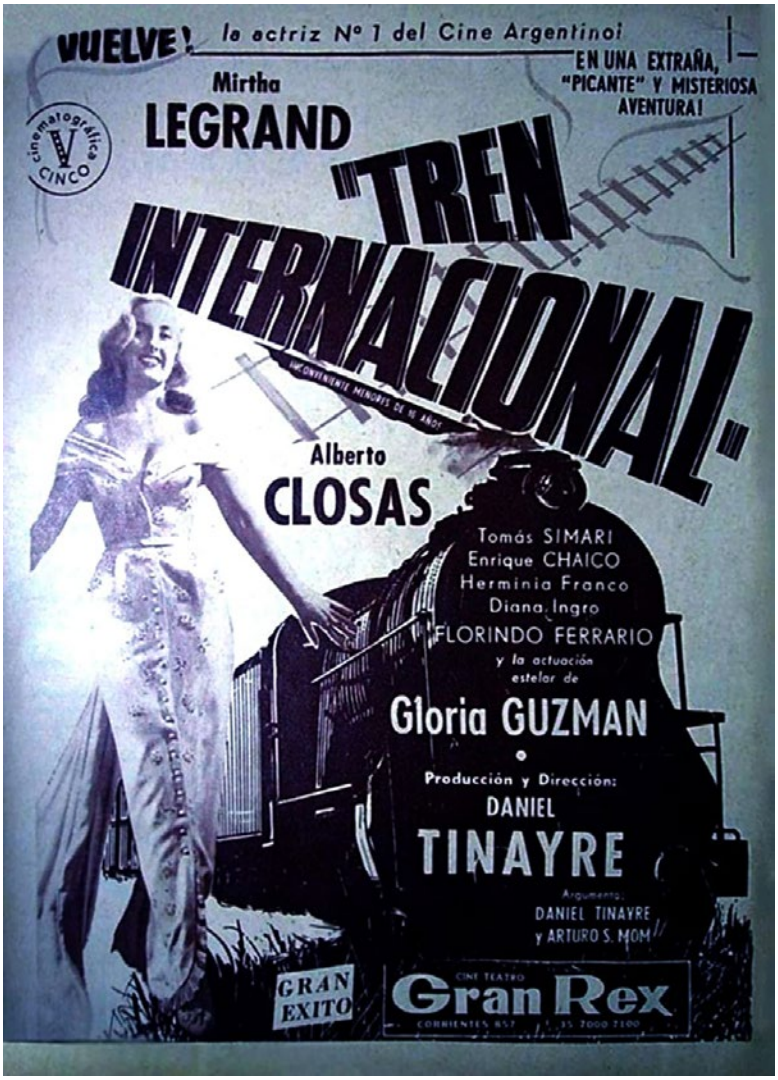
Massimo Cialani

Un treno, un film #28

Tren internacional (1954)

Federico La Lonza

Talvolta, nell'àmbito del poliziesco si possono avere graditissime sorprese anche in cinematografie considerate di secondo piano: spesso a torto, come nel caso di quella argentina. Ecco qui il caso di una pellicola del '54, la commedia-thrilling *Tren internacional*, ambientata per larga parte su un treno, diretta da un regista di assoluto valore come Daniel Tinayre (1910-94), basata su una sceneggiatura leggera e intelligente stesa dallo stesso Tinayre in collaborazione col poeta, narratore, sceneggiatore e regista Arturo S. Mom (1893-1965) e interpretato da Mirtha Legrand, moglie di Tinayre, dal bravissimo attore spagnolo Alberto Closas e da un manipolo di sperimentati comprimari come Gloria Guzmán, Florindo Ferrario, Tomás Simari, Diana Ingro ed Herminia Franco.



All'inizio del film, mentre scorrono i titoli di testa, si ha la visione assai suggestiva di un treno a vapore in corsa lungo gli alti e ripidi contrafforti andini; questo espediente anticipa in certo modo quel che sarà il luogo centrale in cui si svilupperà la storia, appunto un convoglio ferroviario in moto lungo le Ande.

La trama: Alberto Durán è un abilissimo ladro, solito, per realizzare i suoi furti, a frequentare il bel mondo sotto mentite spoglie. Facendosi passare per il finanziere e diplomatico conte di Galfieri, egli prende parte a una cena di ricconi durante la quale siede vicino alla marchesa Corina de Montsegur (Gloria Guzmán), una bella signora piuttosto disinvolta il cui marito si trova in Africa per una battuta di caccia grossa. La nobildonna, che sfoggia sul petto un magnifico *collier* di diamanti, affascinata dallo charme del presunto conte non si avvede subito come, nel corso di un improvviso black-out della luce, le è stata sottratta la preziosa collana. Quando viene dato l'allarme, sopraggiunge il capocameriere, che dice di voler parlare col conte: e una volta soli, si accerta che egli non abbia nascosto il collier tra i suoi abiti; la spiegazione è la seguente: prima di giungere a tavola, Alberto gli aveva chiesto di togliere la corrente per qualche secondo, intendendo fare uno scherzo. Ora quest'ultimo, forte del fatto che egli non gli abbia trovato addosso la collana, rammentandogli la sua complicità involontaria nella sottrazione per aver bloccato la corrente, ritorce quella responsabilità su di lui e minacciandolo di renderla nota torna nella sala in cui è avvenuto il furto, temporaneamente chiusa ai commensali in attesa degli accertamenti della polizia, con tutta calma estrae il collier dal fondo della sua tazza di consommé nella quale l'aveva infilato, l'asciuga col tovagliolo, se lo pone nel taschino e raggiunge gli altri. La marchesa non pare troppo afflitta per l'audace ruberia: i suoi gioielli infatti sono stati bene assicurati; si fa accompagnare a casa dal presunto conte, quindi mettendosi in déshabillé lo chiama, infilandosi nel suo talamo: Alberto però, dopo averle sfacciatamente sottratto anche un portasigarette placcato, si è ormai eclissato.

Raggiunta la stazione ferroviaria, egli s'imbarca su un treno con *wagon-lits* diretto in Cile, a Valparaíso; credendo d'essere solo si mette in pigiama, ma compiute le sue abluzioni, al momento di asciugarsi il viso scambia per asciugamani un lenzuolo della cuccetta superiore, accorgendosi dalla sua reazione stupefatta che nella stessa stava dormendo una giovane donna, María de Los Ángeles del Valle (Mirtha Legrand). Il loro battibecco circa chi debba lasciare lo scompartimento per non trovarsi al suo posto viene interrotto dall'arrivo del bigliettaio: davanti al quale Alberto fa passare la donna per la sua fresca sposa, sicché questi, credendoli in luna di miele, dopo aver timbrato i loro biglietti si allontana divertito. Subito dopo, però, María scaccia brutalmente Alberto nel corridoio. Lo vede il bigliettaio e dopo aver ridacchiato un po' sopra i bisticci degli sposi novelli, gli apre il loro scompartimento; così, dopo nuovi garbati diverbi, la giovane si rassegna a trascorrere la notte con lui, naturalmente ciascuno nella propria cuccetta.

L'indomani, mentre essi pranzano insieme nel vagone-ristorante, la coppia non passa inosservata agli occhi d'una giovane donna, Margot (Herminia Franco). Poco dopo, María viene approcciata da tale Modesto León (Florindo Ferrario), che sostenendo d'averla già vista la chiama Margarita Sandoval; Alberto intuisce che i due si conoscono, ma lo allontana assicurandogli che si sbaglia, perché lei si chiama María ed è sua moglie. In quel mentre, il treno si arresta, e salgono due poliziotti, in cerca di qualcuno: Modesto corre a serrarsi in un camerino, ma gli agenti cercano proprio Margarita Sandoval, e s'arrestano davanti a María: a trarla dall'imbarazzo è anche stavolta Alberto, che dopo essersi presentato come conte di Galfieri ripete pure a loro che la giovane si chiama María ed è la sua sposa. Quando essi si allontanano, per giustificarsi col suo interlocutore quest'ultima imbastisce un racconto e alla fine scoppia in lacrime: Alberto le dice di smetterla con la commedia, perché non le crede. Il treno riparte, e poco dopo, trovandolo solo, Margot approccia Alberto e gli fa capire di conoscere la sua vera identità; nel frattempo, nel loro scompartimento, María-Margarita esamina attentamente il contenuto della valigia di lui, senza però trovare quel che cerca; rientrato, lui se ne avvede, e la minaccia di far sapere la sua vera identità.

Sul treno è imbarcato anche un ispettore, Santiago (Alberto Quiles), che reca con sé, in manette, un pericoloso assassino (Joaquín Petrosino). Nel vagone-ristorante, mentre Alberto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e María giocano a carte, torna alla carica Modesto León con la storia di Margarita Sandoval; ma Alberto rintuzza l'intromissione dicendogli che sua moglie ha una sorella gemella e si è senz'altro confuso con lei. Nel momento di rientrare nel loro scompartimento, la presunta María sbaglia ingresso ed entra in quello dove si trova l'assassino: fidando nel fatto che lui è in manette Santiago si è assentato per qualche minuto, ignorando che mentre dormiva lui gli ha sottratto le chiavi delle stesse ed ora è a mani libere; vistosi scoperto, l'assassino tenta di strangolare la giovane, poi sfondando un finestrino si getta fuori del treno. A causa della sua fuga, e per un grave improvviso guasto, il convoglio è costretto a fermarsi 48 ore su un altipiano andino, nei pressi di un lago. Alberto e María-Margarita ne approfittano per fare una gita sulle montagne, durante la quale - inavvertitamente? - lei lo fa cadere nel lago: dopo un'affannosa ricerca, essi alfine trovano rifugio in un capanno isolato e senza nessuno, ma molto bene attrezzato: qui mentre lui si riscalda al fuoco del camino, ponendogli gli abiti ad asciugare ella li fruga inutilmente. Quella notte i loro giacigli sono divisi da una coperta, che Alberto chiama «le mura di Gerico», augurandosi di vederle crollare come capitò già a quelle (la battuta è un'imitazione di quella che in *Accadde una notte* di Frank Capra, 1934, Clark Gable indirizza a Claudette Colbert). Ma mentr'essi dormono, s'introduce nel capanno l'assassino fuggitivo, che minacciandoli con la pistola vuole sfamarsi e togliersi le voglie con la sua ex mancata vittima. L'indomani mattina, mentre la riparazione del treno è quasi ultimata, il personale e i suoi occupanti, con in testa Santiago, vedono giungere sulla neve la presunta coppia di sposi, con l'assassino legato come un salame e tirato con una fune; Alberto lo controlla con la pistola. Si deve supporre che il delinquente sia stato tradito da un colpo di sonno, perché malauguratamente il regista non spiega come quella notte i due si siano cavati d'impaccio.

Prima della ripartenza del convoglio, è stato deciso di organizzare sullo stesso una gran festa. Durante un colloquio privato, si scopre che Margarita (ormai va chiamata così), è complice di León, e informa quest'ultimo di non aver trovato il collier rubato da Alberto neppure nei suoi abiti bagnati; lui allora le consegna un collier identico, ma falso, affinché lo indossi alla festa: questa circostanza muoverà Alberto a correre nello scompartimento per verificare se si tratti del suo ed egli, appostato presso la finestra, potrà scoprire dove lo tiene nascosto. Avviene infatti così: e León, che vede Alberto trarlo dal manico cavo del suo bastone da passeggio, invita Margarita a sostituirlo con quello falso. Poco dopo, al termine d'un colloquio durante il quale Margarita lo esorta a fuggire con lei in barba a tutti, lei e Alberto si baciano. Sul treno di nuovo in corsa, Margot ha un nuovo colloquio con Alberto e l'avverte che sul convoglio, con alcuni suoi uomini è salito Monteiro (Mario Mario): si tratta del ricettatore per il quale lui lavora, al quale dovrà consegnare il collier rubato; ma dicendole di non aver più intenzione di lavorare con loro egli la scaccia dal suo scompartimento. Giunti a Viña del Mar, Margarita lascia il treno ed esorta ancora Alberto a seguirlo, ma guardato a vista dai compari di Monteiro, lui le rinfaccia le sue bugie dicendo di non crederle più.

Gloria Guzman

Una volta a Valparaíso, Monteiro e i suoi accoliti conducono Alberto nella loro base, per la consegna del collier: qui però il loro esperto si accorge che si tratta di un falso. Monteiro fa picchiare Alberto per scoprire la verità: e incredulo, quest'ultimo capisce d'essere stato giocato da Margarita. È Margot a indicare a Monteiro dove lei si trova: e Alberto chiede a Monteiro «il privilegio» d'essere lui a parlarle. Di sera, in un night-club di Viña del Mar, Margarita e Modesto sono seduti a un tavolo, e lui le pone al collo il collier rubato; quando giunge Alberto, che chiede e ottiene di ballare con lei. Margarita insiste ancora perché Alberto fugga con lei, ma a un certo punto lui si allontana, schifato per quel che crede il suo cinismo; ella gli corre dietro schivando Modesto,

Florindo Ferrario ed Herminia Franco

al quale confessa il suo amore per Alberto; quest'ultimo, prima di congedarsi da lei le strappa di dosso il collier, e si allontana in auto con Monteiro e i suoi scherani. Margarita però ruba un'auto e li insegue, finché, giunti lungo la spiaggia, s'affianca e lo chiama, poi supera l'altro mezzo e parandoglisi davanti li costringe a fermare. Mentre il conducente esce dirigendosi verso di lei, Alberto s'impegna in una collutazione, riuscendo ad avere la meglio su Monteiro e l'altro suo guardaspalla. Quando esce dall'auto per ricongiungersi a Margarita viene però aggredito da quello che era alla guida: i due finiscono in mare e lui picchiandolo lo affoga.

La vicenda si conclude con Alberto e Margarita che in auto raggiungono una chiesetta sulla sommittà d'una collina affacciata sul mare: li accoglie un pastore protestante (Enrique Chaico) al quale chiedono di sposarsi. Le nozze vengono celebrate poco dopo con la moglie del pastore e un sagrestano quali testimoni.

Uscito nelle sale il 3 novembre 1954, *Tren internacional* - eccettuata la citata e inspiegabile assenza dell'episodio della cattura dell'assassino, forse uno sciagurato taglio operato dalla produzione per accorciare la durata della pellicola, che dura 105 minuti - è un film ben diretto, bene interpretato e benissimo montato (da Nicolás Proserpio), con un ritmo incalzante che diviene serrato nelle scene precedenti l'ultima. Tredicesimo dei ventidue films di Tinayre, e terzo dei sette da lui diretti interpretati da sua moglie, si vale inoltre della preziosa fotografia di Humberto Peruzzi, molto attento ai dettagli in chiaroscuro esaltati dal bianco e nero, e delle impeccabili scenografie di Álvaro Durañona y Vedia. Non è un caso se ha goduto e gode di una buona ricezione critica.

Federico La Lonza

Alberto Closas, Mirtha legrand, Enrique Chaico

Mirtha Legrand, Alberto Closas

Alberto Closas, Mirtha Legrand

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita anno XIX/numero 34 (n. s.) - dicembre 1962 – Mino Argentieri. (pagg. 28-29)

Adattamenti pericolosi. Come Vadim ha portato sullo schermo Les liaisons

Fumetto e mistificazioni hanno avuto la loro rivincita riuscendo a far rimpiangere i licenziosi illustratori ottocenteschi

Mino Argentieri

A Roger Vadim. che ha adattato alle esigenze dello schermo *I legami pericolosi* di Choderlos de Laclos, bisognerebbe rimproverare l'astuzia, tutta mercantile, di quegli editori del Settecento e dell'Ottocento i quali, per rendere piccante un'opera lucida e rigorosa, lontana da qualsiasi lenocinio, ricorrevano a illustrazioni licenziose, destinate a stuzzicare il palato dei lettori più frivoli e disattenti, ma anche a tradire il contenuto di un romanzo assolutamente estraneo a intendimenti erotici. Ma non basta. Se pure una certa grazia maliziosa, intessuta di vibranti allusioni, era rintracciabile nei sottintesi pornografici dei disegnatori dell'epoca, occorre dire che, col passare dei decenni, l'arte della provocazione ha perso la sottigliezza del tratto e trovato in Vadim il caratteristico esemplare di una industria, cui spetta la palma della volgarità e della evidenza più banale e ridicola. Il fumetto, in altre parole, figlio degenere del melodramma e stretto parente della pubblicità, ancora una volta ha avuto la sua rivincita, tentando di complicarsi con l'aiuto di qualche vago prurito intellettuale. La firma di uno scrittore come Roger Vailland. apposta in calce alla sceneggiatura di *Relazioni pericolose,* non inganna. Siamo, infatti, di fronte a un ibrido connubio, premeditato all'unico scopo di dare un po' di lustro e rispettabilità a un sottoprodotto culturale, che sembra uscito non dalla penna di Laclos ma da quella di uno dei tanti Saint-Laurent che crescono e si moltiplicano all'ombra della fucina letteraria, impastando esauste ricette a uso e consumo degli sprovveduti. Ci inchiniamo — è ovvio — dinanzi alla furbizia di Vadim, che in materia di mistificazione è maestro, e comprendiamo persino il cinismo di un letterato, che cerca di ricavare dal cinema cospicui assegni e una vasta notorietà, a prezzo di transazioni compensate, in altro campo, da un più solido impegno.

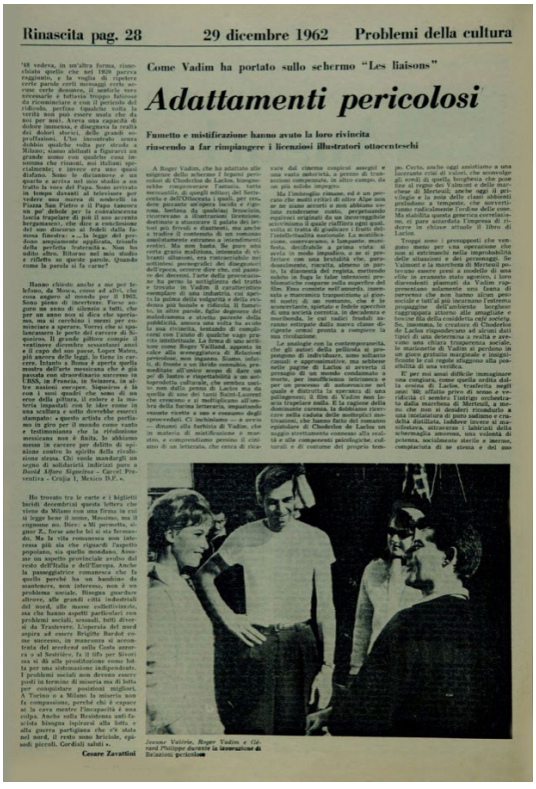
Ma l'imbroglio rimane, ed è un peccato che molti critici di oltre Alpe non se ne siano accorti o non abbiano voluto rendersene conto, perpetuando equivoci originati da un incorreggibile sciovinismo il quale riaffiora ogni qualvolta si tratta di giudicare i frutti dell'intellettualità nazionale. La mistificazione, osservavamo, è lampante, manifesta, decifrabile a prima vista: si svela in modo impudico, o se si preferisce con una brutalità che, paradossalmente, riscatta, almeno in parte, la disonestà del regista, mettendo subito in fuga le false intenzioni problematiche cosparse sulla superfice del film. Essa consiste nell'assurda, insensata e maccanica trasposizione ai giorni nostri di un romanzo, che è lo sconcertante, spietato e fedele specchio di una società corrotta, in decadenza e moribonda, le cui radici feudali saranno estirpate dalla nuova classe dirigente ormai pronta a compiere la sua rivoluzione.

Le analogie con la contemporaneità, che gli autori della pellicola si propongono di individuare, sono soltanto casuali e approssimative, ma sebbene nelle pagine di Laclos si avverta il presagio di un mondo condannato a morte, per insufficienza intrinseco e per un processo di autoerosione nel quale è distrutta la speranza di una palingenesi, il film di Vadim non lascia trapelare nulla. E la ragione della dominante carenza, la dobbiamo ricercare nella caduta delle molteplici motivazioni, che hanno fatto del romanzo epistolare di Choderlos de Laclos un saggio strettamente connesso alla realtà e alle componenti psicologiche, culturali e di costume del proprio tempo. Certo, anche oggi assistiamo a una lacerante crisi di valori, che sconvolge gli eredi di quella borghesia che pose fine al regno dei Valmont e delle marchese di Merteuil; anche oggi il privilegio e la noia delle classi abbienti preludono a tempeste, che sovvertiranno radicalmente l'ordine delle cose. Ma stabilita questa generica correlazione, ci pare azzardata l'impresa di ridurre in chiave attuale il libro di Laclos.

Troppi sono i presupposti che vengono meno per una operazione che non si estrinsechi nella improbabilità delle situazioni e dei personaggi. Se Valmont e la marchesa di Merteuil potevano essere presi a modello di una *elite* in avanzato stato agonico, i loro discendenti plasmati da Vadim rappresentano solamente una fauna di *parvenu* che non hanno alcun peso sociale e tutt'al più incarnano l'estrema propaggine dell'ambiente borghese raggruppata attorno alle smagliate e bovine fila della cosiddetta *café society*. Se, insomma, le creature di Choderlos de Laclos rispondevano ad alcuni dati tipici di una determinata realtà e avevano una chiara trasparenza sociale, le marionette di Vadim si perdono in un gioco gratuito marginale e insignificante le cui regole sfuggono alla possibilità di una verifica.

E' per noi assai difficile immaginare una congiura, come quella ordita dalla eroina di Laclos, trasferita negli anni '60; affatto privo di senso e veridicità ci sembra l'intrigo orchestrato dalla marchesa di Merteuil, a meno che non si desideri ricondurlo a una

segue a pag. successiva



Rinascita pag. 28 — 29 dicembre 1962 — Problemi della cultura

Come Vadim ha portato sullo schermo "Les liaisons"

Adattamenti pericolosi

Fumetto e mistificazione hanno avuto la loro rivincita riuscendo a far rimpiangere i licenziosi illustratori ottocenteschi

A Roger Vadim, che ha adattato alle esigenze dello schermo *I legami pericolosi* di Choderlos de Laclos, bisognerebbe rimproverare l'astuzia, tutta mercantile, di quegli editori del Settecento e dell'Ottocento i quali, per rendere piccante un'opera lucida e rigorosa, lontana da qualsiasi lenocinio, ricorrevano a illustrazioni licenziose, destinate a stuzzicare il palato dei lettori più frivoli e disattenti, ma anche a tradire il contenuto di un romanzo assolutamente estraneo a intendimenti erotici. Ma non basta. Se pure una certa grazia maliziosa, intessuta di vibranti allusioni, era rintracciabile nei sottintesi pornografici dei disegnatori dell'epoca, occorre dire che, col passare dei decenni, l'arte della provocazione ha perso la sottigliezza del tratto e trovato in Vadim il caratteristico esemplare di una industria, cui spetta la palma della volgarità e della evidenza più banale e ridicola. Il fumetto, in altre parole, figlio degenere del melodramma e stretto parente della pubblicità, ancora una volta ha avuto la sua rivincita, tentando di complicarsi con l'aiuto di qualche vago prurito intellettuale. La firma di uno scrittore come Roger Vailland. apposta in calce alla sceneggiatura di *Relazioni pericolose,* non inganna. Siamo, infatti, di fronte a un ibrido connubio, premeditato all'unico scopo di dare un po' di lustro e rispettabilità a un sottoprodotto culturale, che sembra uscito non dalla penna di Laclos ma da quella di uno dei tanti Saint-Laurent che crescono e si moltiplicano all'ombra della fucina letteraria, impastando esauste ricette a uso e consumo degli sprovveduti. Ci inchiniamo — è ovvio — dinanzi alla furbizia di Vadim, che in materia di mistificazione è maestro, e comprendiamo persino il cinismo di un letterato, che cerca di ricavare dal cinema cospicui assegni e una vasta notorietà, a prezzo di transazioni compensate, in altro campo, da un più solido impegno.

Ma l'imbroglio rimane, ed è un peccato che molti critici di oltre Alpe non se ne siano accorti o non abbiano voluto rendersene conto, perpetuando equivoci originati da un incorreggibile sciovinismo il quale riaffiora ogni qualvolta si tratta di giudicare i frutti dell'intellettualità nazionale. La mistificazione, osservavamo, è lampante, manifesta, decifrabile a prima vista: si svela in modo impudico, o se si preferisce con una brutalità che, paradossalmente, riscatta, almeno in parte, la disonestà del regista, mettendo subito in fuga le false intenzioni problematiche cosparse sulla superfice del film. Essa consiste nell'assurda, insensata e maccanica trasposizione ai giorni nostri di un romanzo, che è lo sconcertante, spietato e fedele specchio di una società corrotta, in decadenza e moribonda, le cui radici feudali saranno estirpate dalla nuova classe dirigente ormai pronta a compiere la sua rivoluzione.

Le analogie con la contemporaneità, che gli autori della pellicola si propongono di individuare, sono soltanto casuali e approssimative, ma sebbene nelle pagine di Laclos si avverta il presagio di un mondo condannato a morte, per insufficienza intrinseco e per un processo di autoerosione nel quale è distrutta la speranza di una palingenesi, il film di Vadim non lascia trapelare nulla. E la ragione della dominante carenza, la dobbiamo ricercare nella caduta delle molteplici motivazioni, che hanno fatto del romanzo epistolare di Choderlos de Laclos un saggio strettamente connesso alla realtà e alle componenti psicologiche, culturali e di costume del proprio tempo. Certo, anche oggi assistiamo a una lacerante crisi di valori, che sconvolge gli eredi di quella borghesia che pose fine al regno dei Valmont e delle marchese di Merteuil; anche oggi il privilegio e la noia delle classi abbienti preludono a tempeste, che sovvertiranno radicalmente l'ordine delle cose. Ma stabilita questa generica correlazione, ci pare azzardata l'impresa di ridurre in chiave attuale il libro di Laclos.

Troppi sono i presupposti che vengono meno per una operazione che non si estrinsechi nella improbabilità delle situazioni e dei personaggi. Se Valmont e la marchesa di Merteuil potevano essere presi a modello di una *elite* in avanzato stato agonico, i loro discendenti plasmati da Vadim rappresentano solamente una fauna di *parvenu* che non hanno alcun peso sociale e tutt'al più incarnano l'estrema propaggine dell'ambiente borghese raggruppata attorno alle smagliate e bovine fila della cosiddetta *café society*. Se, insomma, le creature di Choderlos de Laclos rispondevano ad alcuni dati tipici di una determinata realtà e avevano una chiara trasparenza sociale, le marionette di Vadim si perdono in un gioco gratuito marginale e insignificante le cui regole sfuggono alla possibilità di una verifica.

E' per noi assai difficile immaginare una congiura, come quella ordita dalla eroina di Laclos, trasferita negli anni '60; affatto privo di senso e veridicità ci sembra l'intrigo orchestrato dalla marchesa di Merteuil, a meno che non si desideri ricondurlo a una

Problemi della cultura — 29 dicembre 1962 — pag. 29 Rinascita

La curia di Genova in allarme

Quel buon diavolo di Sartre

Cultura e lotta politica

Un discorso tra scienziati

segue da pag. precedente

intelaiatura di puro sadismo e crudeltà distillata, laddove invece si manifestava, attraverso i labirinti della schermaglia amorosa, una volontà di potenza, socialmente sterile e inerme, compiaciuta di sé stessa e del suo freddo calcolo, nutrita o di rivalsa e racchiusa nell'angusta e ossessionata dimora di una intelligenza distorta e applicata al capriccio. Volontà, che pur nelle sue forme aberranti e malate, nel ventesimo secolo ha ben altri canali in cui confluire, che non siano gli argini della macchinazione amorosa.

La virtù, sino a prova contraria, è di gran lunga più arrendevole perché stimoli l'ingegno malefico; la morale meno rigida perché gli emuli di Don Giovanni si prodighino per sfondare porte socchiuse e seminino sul loro cammino angeliche vittime; più sguarniti di talento diabolico sono gli oziosi pargoli del benessere e del successo; l'ipocrisia si è munita di nuove e più complesse armi e il vizio deve imporsi erculei sforzi d'immaginazione e lambiccate combinazioni, per violare le leggi della natura e del consesso civile.

Solo l'improntitudine degli adattatori può obbligarci ad accettare la follia della signora di Tourvel amante sedotta e abbandonata dal cinico Valmont, calando nella tinozza del *feuilleton* una reazione tanto spropositata, che, se se ne verificassero, non sarebbero sufficienti le cliniche psichiatriche istallate nelle grandi metropoli ad accogliere i cuori infranti per delusioni assai frequenti e comuni. Né la malvagità della marchesa di Merteuil spogliata di ogni implicazione psicogica e associata alla vanità del complice Valmont, esula dallo schema di un drammone plateale, ideato per suscitare lo stupore e l'ira degli spettatori candidi e disarmati.

Nondimeno Vadim non manca di coerenza nel ridurre la vicenda dei *Legami pericolosi* a un meccanismo effettistico costruito sulla scabrosa eccezionalità dei fatti narrati: il cinema commerciale, cui egli si è prostituito, non predilige scandagliare le minime increspature della psiche, i moti dell'animo, le capillari ramificazioni dei sentimenti. Choderlos de Laclos poteva si valersi dei suoi eroi, volgendo loro l'attenzione dell'analista imperturbabile, deciso ad affondare il bisturi in una partita a scacchi, che situa fra le mene d'amore gli accorgimenti di una mente votata alle coniugazioni tattiche e strategiche della scienza militare. Poteva si penetrare nei meandri della coscienza e, con un procedimento cerebrale, spremere quanto di estenuato, bizantino era rinvenibile in una civiltà eccessivamente raffinata. Vadim, però, che pensa in termini di spettacolo e di facili emozioni, rovescia l'asse narrativo: gli occorrono i colpi di scena, l'efferatezza immotivata, la sensualità da appiccicare a un racconto che in Laclos non scivola mai sulle bucce dell'erotismo e semmai denota, a questo proposito, un gelido e distaccato riserbo. Gli serve il trucco intellettualistico, eppure scopertamente elementare, di un posticcio ammodernamento della storia esposta, per barare meglio.

Ma la mancanza d'interesse psicologico che il suo film denuncia, svela l'artifizio e la vera natura dell'operazione trasformistica eseguita, Vadim strizza l'occhio ai minorenni, promettendo un intreccio costellato di letti e amplessi; scivola sotto le coperte, guarda dal buco della serratura e si affanna a collezionare spalle nude, gambe nude, seni nudi, arrivando a piantare sulle pallide guance posteriori di una bella fanciulla una tremolante coppa di *champagne*. Lo *striptease* non tocca nemmeno le vette dell'estro, non concede spazio alla fantasia: non ci si solleva dal livello dei cartelloni reclamatici pepati *ad hoc*. In più v'è solo la pretesa di richiamarsi a un ideale libertino, che si esaurisce nelle eleganti edizioni Pauvert che smerciano lo stesso materiale di *play boy* con un pretesto culturale. Se poi si considera che la censura italiana ha provveduto ad amputare quanto di più congeniale, ispirato e personale offre il mestiere di Vadim, non resta che rassegnarsi all'orgia di cattiveria insulsa scatenata in un teatro di pupi assurdi e antipatici. Matarazzo, per lo meno, con le sue lacrimose avventure popolate di donne innocenti in balia di implacabili felloni, aveva il dono dell'ingenuità.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 34 (nuova serie) anno 19 — Sabato 29 dicembre 1962 — Lire cento

Il futuro di Roma pag. 5

Compromesso rischioso fra Kennedy e Mac Millan pag. 9

Sommario

P. 3 Giovanni Berlinguer — Riforma della pubblica amministrazione
3 Piero Della Seta — Il futuro di Roma
7 Angiola Massucci Ciuta — Le scuole azzerdali
9 Gianfranco Corsini — Il compromesso fra Kennedy e Mac Millan
10 Giorgio Signorini — Le ambizioni golliste
12 Manuel Castero — Lotta per l'unità popolare nel Cile
13 Diamante Limiti — Il dibattito a Lipsia sui sindacati nel MEC
14 Enzo Santarelli — Un milione di mongoli hanno costruito il socialismo
17 Edgar Snow — I problemi dell'alimentazione nella Cina popolare
22 Valentino Parlato — Panorama economico del '62 nei paesi capitalistici
24 Luigi Pestalozza — Teatro musicale di Brecht
26 Ivano Cipriani — Stalin alla TV
28 Mino Argentieri — Adattamenti pericolosi
29 Giannino Galloni — Quel buon diavolo di Sartre
32 Antonello Trombadori — L'estremismo di Georg Grosz

Stalin alla TV pag. 26

Diario di Zavattini pag. 27

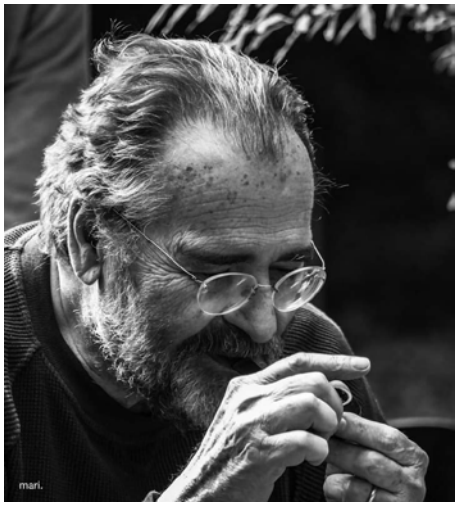
L'estremismo di Grosz pag. 32

Risposta al "Popolo" e a Riccardo Lombardi

Lotta di classe e autonomia

Poetiche

Contessa



Che roba contessa, all'industria di Aldo
Han fatto uno sciopero quei quattro ignoranti
Volevano avere i salari aumentati
Gridavano, pensi, di esser sfruttati
E quando è arrivata la polizia
Quei pazzi straccioni han gridato più forte
Di sangue han sporcato il cortile e le porte
Chissa quanto tempo ci vorrà per pulire
Compagni, dai campi e dalle officine
Prendete la falce, portate il martello
Scendete giù in piazza, picchiate con quello
Scendete giù in piazza, affossate il sistema
Voi gente per bene che pace cercate
La pace per far quello che voi volete
Ma se questo è il prezzo vogliamo la guerra
Vogliamo vedervi finir sotto terra
Ma se questo è il prezzo lo abbiamo pagato
Nessuno piu al mondo dev'essere sfruttato
Sapesse, mia cara che cosa mi ha detto
Un caro parente, dell'occupazione
Che quella gentaglia rinchiusa lì dentro
Di libero amore facea professione
Del resto, mia cara, di che si stupisce?
Anche l'operaio vuole il figlio dottore
E pensi che ambiente che può venir fuori
Non c'è più morale, contessa
Se il vento fischiava ora fischia più forte
Le idee di rivolta non sono mai morte
Se c'è chi lo afferma non state a sentire
E' uno che vuole soltanto tradire
Se c'è chi lo afferma sputategli addosso
La bandiera rossa ha gettato in un fosso
Voi gente per bene che pace cercate
La pace per far quello che voi volete
Ma se questo è il prezzo vogliamo la guerra
Vogliamo vedervi finir sotto terra
Ma se questo è il prezzo lo abbiamo pagato
Nessuno piu al mondo dev'essere sfruttato
Ma se questo è il prezzo lo abbiamo pagato
Nessuno piu al mondo dev'essere sfruttato

Paolo Pietrangeli
(1945 – 22 novembre 2021)

Diritti editoriali Edizioni Musicali Ala Bianca Group in co-edizione con le Edizioni Musicali Bella Ciao srl

Agostino (1962) di Mario Bolognini

Il paradiso perduto di un adolescente

Demetrio Nunnari

Arde l'estate a Venezia, e Agostino e la mamma (Ingrid Thulin) sono tornati. Lui ne va fiero, ed in spiaggia la esibisce compiaciuto agli sguardi dei *tosi* imbambolati. È tanto bella. Col patino vanno al largo, a nuotare in un'acqua tersa come cristallo. Poi, lei prende il sole in *topless* mentre lui è di spalle, custode guardingo di segreti arcani. Il resto del giorno scorre fra letture, passeggiate e mostre d'arte, così come ai ricchi si conviene. Ma presto l'idillio si infrange. Un dì, sul bagnasciuga un giovane invita la madre ad un giro in motoscafo, e lei accetta, quasi attendesse già quel momento. Agostino è stizzito e deluso; non è più il suo cavaliere. I tre fanno lunghe escursioni, ma lui è sempre più solo e incomodo. Un giorno, fuggito via per un malinteso, s'imbatte in una ghenga di scapestrati e ci fa amicizia. Sono al Bagno anche loro, nel settore popolare. In calzoni lunghi e polo d'un bianco candido pare proprio un damerino, sicché quelli prendono a canzonarlo. E non paghi, danno sfogo alla loro sguaiata e piccante ironia. Il nuovo compagno viene di là, dove le donne son tutte danarose e piene di voglie. Di sicuro anche sua madre. E mimano così senza ritegno un amplesso. Turbato, il ragazzo corre in albergo, e a sera non può non spiare furtivo la proterva, impudica, intimità di lei davanti allo specchio. Tutto ha adesso una luce diversa. Al mattino, a colazione nella *hall*, è inquieto. Si guarda intorno, stupito dalla grifagna bruttezza delle dame ai tavoli, mai notata prima. Gambe grosse, palpebre ispide, facce insolenti. Anche lui e la mamma sono ricchi, ma hanno tratti delicati e un portamento signorile. Qualcosa non torna. Pure i coetanei vicini di stanza gli appaiono scoloriti e noiosi; così perbene, con le loro partite a domino e i discorsi sulla scuola. Torna allora ai nuovi amici. Lo ripugnano, ma vorrebbe al contempo esser come loro; incosciente, ma libero e felice. Ma quelli sono all'isolotto a far razzie, e tocca andarci in barca assieme al Saro, un bagnino taciturno che li governa. Nel tragitto, l'uomo prega Agostino di recitargli una poesia, prendendolo per mano con incauta tenerezza. All'arrivo, l'accoglienza è una sequela grottesca di danze lascive. Agostino è mortificato, e di nuovo non capisce. È Sandro a spiegargli: il bagnino ha strani gusti. Al casolare più avanti c'è invece una donnaccia, ma servono i *schei*. Il ragazzo si sente impuro; sospeso tra una dimensione perduta ed un'altra che non gli appartiene ancora. Urge frapporre una donna vera fra sé e la madre. Coi soldi di lei si precipita con Sandro al casolare. Ma questi lo raggira ed usa quel denaro per comprarci il suo piacere. Quella notte, prima di assopirsi, Agostino chiede alla mamma di non trattarlo più come un bambino. Ma molti anni tristi passeranno prima ch'egli si faccia uomo. Mario Bolognini trae *Agostino* ('62) dall'omonimo racconto di Moravia edito circa un ventennio prima. Ma questi mostra, a sua volta, palesi affinità con

Bruciante segreto (1911) di Zweig, storia di una colta e ricca signora che, in vacanza col figlio, cede alle *avances* di un fascinoso barone. Morso dalla gelosia e dalla menzogna di quello stucchevole duetto d'amore, alla fine il ragazzo si ribella. Il dato, cruciale, comprova la fermezza con cui Moravia sostiene trattarsi di un'opera solo vagamente autobiografica, affidata per il resto all'invenzione. Perciò Bolognini si decide a trattare la materia nutrendosi anch'egli di reminiscenze letterarie - Thomas Mann? -, spostandone il *set* di origine dalla mondana Versilia alla putrescente Venezia. Tuttavia, a differenza di quanto accade in *Bruciante segreto*, la vicenda di Agostino (il bravo Paolo Colombo) non è quella di una iniziazione. Sempre, l'iniziato affronta una prova superandola. Ne seguono una crescita, una conquista. Ma non per Agostino. Dopo le confidenze pruriginose della sua "banda", egli approda soltanto alla sgradevole certezza di non voler più essere quel che era e di non essere ancora quel che vorrebbe. Nessuna esperienza. Dell'intimità della madre col moroso non è testimone, ma la intuisce come componente materica corrotta di quel sentimento d'amore che in lui è puro e platonico. Ravvisa, nei costumi licenziosi della ciurma di amici plebei, l'*eros* volgare e "panico" di chi è incolto e privo di freni inibitori. Ma è una carica che lo sconcerta senza tangerlo. Loro sanno del sesso qualcosa che lui non sa, e fanno quel che non immagina di fare. Tocca a Sandro spiegargli che dietro la bonaria dolcezza del bagnino che si delizia di versi e di rime si nasconde una sessualità malata. Agostino scopre, infine, che il sesso può tramutarsi in gesto estremo di sopravvivenza per chi non tiene altro che il proprio corpo. Ciò malgrado, la sua prima esperienza gli è negata dallo stesso "amico" che lo mette in guardia dalle grinfie dell'orco. Ad uno ad uno, il ragazzo vede crollare i suoi miti. I ricchi talvolta son sgraziati o stupidi, la cultura può esser noia e falsità, e la madre non è un angelo asessuato. Egli dunque si smarrisce in quel limbo. Il suo disorientarsi è reso nel film dall'uso sapiente della fotografia. Poco alla volta, da solare qual era, Venezia si fa caliginosa, e dalle immagini di un mare aperto e adamantino si passa a visioni notturne di una laguna maleodorante e spettrale. È l'*io* fantasmatico del ragazzo. C'è, però, nella sua vicenda una forza oscura che lo sorregge preservandolo dal male. Bolognini, regista di mestiere, scorge questa volontà immanente e la rende al pubblico incorrotta, consapevole di come Agostino sia per lo scrittore Moravia, suo referente, una sorta di inviolabile *alter ego*. Senza quello scarto di maturità che sarà poi di Luca ne *La disubbidienza*, difatti, egli scorge già l'abiezione fuori e dentro sé.

Demetrio Nunnari

Casa di bambola. Ibsen tra rivendicazioni femministe e teorie junghiane

Fabio Massimo Penna

In “Casa di bambola” (1878 – 1879) Henrik Ibsen sconvolge le consolidate certezze del mondo ottocentesco “ponendo appunto il caso di una donna che, avanti di esser femmina, sposa e madre, vuol esser donna” (Silvio D’Amico, *Storia del teatro drammatico* 2, Bulzoni editore). La protagonista del dramma ibseniano, Nora, abituata a vivere all’ombra del padre prima e del marito poi, dopo un evento che rischia di mandare in frantumi il suo matrimonio con Helder, scopre che prima dei suoi doveri nei confronti del marito e dei figli, deve adempiere quelli verso se stessa. La critica teatrale ha inteso vedere, nella scelta della donna di abbandonare la propria famiglia per cercare di realizzarsi, i prodromi delle istanze femministe. La tragedia del grande scrittore norvegese ebbe vasta eco nell’Europa di fine Ottocento e nei paesi scandinavi la sua popolarità era tale che era invalsa l’abitudine di inserire nei biglietti di invito alle cene la frase “stasera non si parla di Casa di bambola”. La storia di una donna che abbandona gli agi della vita matrimoniale per cercare di esprimere tutte le proprie potenzialità e per divenire finalmente autonoma rispetto alle figure maschili che dominano la sua esistenza ha, certamente, in nuce gli aspetti fondamentali dell’emancipazione femminile. A parere dello scrivente, però, il capolavoro ibseniano può avere anche altre chiavi di lettura. Sicuramente tra esse la più interessante è quella psicoanalitica. Nora per tutta la sua vita ha aderito ai modelli esterni nei quali l’hanno imprigionata il padre e il marito: la figlia devota, la moglie accogliente e fedele, la madre premurosa. Ruoli imposti dalla collettività in nome del conformismo borghese. Adeguarsi alla volontà altrui pone, però, un potente ostacolo all’autorealizzazione dell’individuo. Emblematico è il dialogo che si svolge tra la donna e il marito, sorpreso dal desiderio di indipendenza della moglie, che egli scambia per un atto di ribellione nei confronti della sua autorità.

“Helmer: prima di tutto, tu sei una moglie e una madre. Nora: Non ci credo più. Io credo che, prima di tutto, sono un essere umano, esattamente come te, o almeno dovrei provare a diventarlo.”

Il marito ricorre ai modelli della società dei consumi per far rientrare la donna nei panni di moglie e madre che le impediscono di individuare con chiarezza i suoi desideri e di liberare la propria creatività. In psicoanalisi la differenza tra ciò che sono i desideri personali e le ambizioni imposte dall’esterno può essere rinvenuta nelle teorie di Carl Gustav Jung inerenti all’inconscio collettivo e a quello individuale. Afferma, infatti, il grande psicologo svizzero: “E’ quindi assolutamente indispensabile tracciare una linea di separazione nettissima tra ciò che è di pertinenza della persona e ciò che è impersonale. Questo, naturalmente, non per negare l’esistenza dei contenuti dell’inconscio collettivo, la cui influenza può essere assai forte, ma per affermare che, in quanto contenuti della psiche collettiva, sono contrapposti alla psiche individuale e distinti da questa” (Carl Gustav Jung, *Psicologia dell’inconscio*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1968).

“Un interno con una donna che legge”. Dipinto ad olio di Carl Larsson

Henrik Ibsen (1828 - 1906)

Eleonora Duse interpreta Nora in “Casa di Bambola”

Appare quindi evidente che chi si uniforma alle aspettative degli altri soffoca i desideri del proprio inconscio avviandosi su di una strada che porta a risultati disastrosi. In questa direzione Jung ritiene fondamentale per per l’essere umano realizzare l’ “individuazione”, ovvero il processo che porta a differenziarsi dall’inconscio collettivo e che ha come obiettivo lo sviluppo della personalità individuale con tutte le sue caratteristiche uniche e originali. La Nora nuova, lasciata da parte l’univocità della sua “bontà” di madre e moglie, può sperimentare anche i suoi aspetti meno gradevoli, di donna caparbia e, se necessario, cattiva. Secondo Jung ognuno di noi ha, insieme agli aspetti nobili ed edificanti, una zona in ombra, un lato oscuro. Dentro di noi le coppie buono/cattivo, simpatico/antipatico, gentile/maleducato... convivono a stretto contatto e da ciò deriva che, se anche siamo persone fondamentalmente buone, anche il nostro lato cattivo esce fuori con frequenza e reclama gli stessi diritti della nostra parte gentile. Tornando a *Casa di bambola* dobbiamo sottolineare come nei drammi di Ibsen il maschio si ritenga il centro del mondo, è il self-made man votato alla carriera e al successo, a cui aggiunge, per coronare la sua ascesa sociale, il corollario di una moglie e di una famiglia. Si tratta di un uomo che ha una visione dei ruoli netta e rigida: “Alla donna la missione della maternità, all’uomo quella dell’operosità lavorativa” (Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 1988). Nel momento stesso in cui rivendica i suoi diritti di donna, Nora comincia il processo di individuazione che le permette di liberare la propria forza creativa e ritagliarsi il proprio spazio autonomo nella collettività. In *Casa di Bambola* di Ibsen “c’è al primissimo rango il femminismo, che chiede la redenzione di una metà del genere umano dal dominio dell’altra metà” (Silvio D’Amico, op.cit.) ma anche la liberazione dell’individuo dal giogo delle convenzioni sociali e delle imposizioni famigliari.

Fabio Massimo Penna

Angelo Musco. Ricordo del grande attore siciliano nel 150° anniversario della nascita

La vita, la carriera artistica, il rapporto con il cinema

Nino Genovese

Premessa

È stato un personaggio famoso in tutto il mondo, un attore teatrale di risonanza nazionale e internazionale, attivo soprattutto negli anni Venti e Trenta, che Gabriele D'Annunzio chiamò «il maestro del riso», mentre Antonio Gramsci lo definì un «attore d'istinto» ed Ermete Zacconi «un attore a tutto tondo»; un vero e proprio «animale da palcoscenico» – possiamo aggiungere noi – a cui, nel corso del tempo, non sono mancati onori e onorificenze, *tourneés* all'estero, recite dinanzi alla Famiglia reale, riconoscimenti da parte di Mussolini, grande popolarità, autori importanti (Capuana, Martoglio, Pirandello…) che scrivono appositamente per lui, interviste e articoli su tutti i giornali e i "rotocalchi" dell'epoca, cinegiornali che si occupano della sua attività artistica, e così via…

Stiamo parlando di Angelo Musco di cui – nonostante la celebrità – oggi, se non il nome (dato il posto importante che occupa nella storia del teatro), certo la grande *verve*, la versatilità, la duttilità e abilità recitative, la *vis comica* congiunta alla capacità di improvvisare, la mimica e la gestualità, perfino la voce un po' gracchiante e le stesse sue fattezze fisiche sarebbero completamente dimenticate se non ci fossero rimasti, per fortuna, i film da lui interpretati: dieci film (di cui otto tratti dal suo repertorio teatrale), più uno "antologico", che perpetuano la sua memoria.

Di Angelo Musco il 18 dicembre 2021 ricorre il 150° anniversario del genetliaco, essendo egli nato a Catania, da poverissima gente, il 18 dicembre 1871 (morirà a Milano, il 7 ottobre 1937, all'età di soli 65 anni), ultimo (o, più probabilmente, penultimo) di un numero imprecisato di figli, oscillante (non si è mai saputo con precisione) da un minimo di 10 a un massimo di 24, frutto della prolifica unione del bottegaio Sebastiano Musco con la casalinga Francesca Cosenza.

La vita e la carriera teatrale

Prima del grande, meritato successo, Angelo Musco aveva conosciuto la fame e la miseria, la dura "gavetta" di un difficile apprendistato artistico ed umano. Nei quartieri popolari e brulicanti di vita di Catania aveva imparato la cosiddetta "arte di arrangiarsi", adattandosi a esercitare umili mestieri per dare un minimo aiuto alla povera famiglia, per non morire di fame: il garzone di barbiere e di calzolaio, il cuoco, lo "stuccatore", il muratore e tanti altri…

Con scarso successo, in verità, poiché la testa era sempre altrove: ad esempio, al Teatrino dell'«Opra 'i pupi» di Don Carmelo Sapienza, in via Fortino Vecchio, le cui assidue frequentazioni contribuirono a promuoverlo – come lui stesso racconta nel libro di memorie *Cerca che trovi…* – da spettatore di prima fila a «raccoglitore di cadaveri sul campo della pugna» e, infine, a canzonettista in un altro teatro di marionette; e la strampalata filastrocca che egli era solito recitare, *'a musca*, [la mosca], gli vale il nomignolo di «Angilu 'a musca», con cui la gente comunemente lo identificava e lo chiamava, senza sapere che il suo vero nome era molto simile.

L'amore per la recitazione, che è nel sangue e urge dentro, lo farà entrare in varie Compagnie di Catania e, per ben due volte, lo porterà anche a Messina (città alla quale rimarrà sempre molto affezionato): prima in una Compagnia di Operette e poi nella Compagnia del noto "capocomico" don Peppino Santoro, con il quale Musco debuttò al Teatro Goldoni una sera di luglio del 1899.

Alla morte di Santoro, Musco ritornerà a Catania, riprendendo a lavorare al Teatro Machiavelli, con quel Giovanni Grasso con cui, in precedenza, aveva avuto già occasione di collaborare; con lui Musco cominciò a girare per l'Italia (Teatro Argentina di Roma, Teatro Manzoni di Milano, ecc.) e per il mondo (Buenos Aires, New York, Londra, Berlino, Budapest, Pietroburgo, Mosca, ecc.).

Essendo, però, ormai sui trent'anni, decise che era giunto il momento di mettersi in proprio, e così, dopo una prima Compagnia Bragaglia-Musco, diede vita nel 1914 a una Compagnia tutta sua, con cui – dopo alcune recite in Sicilia – intraprese una lunga *tournée* in Italia: Napoli, Salerno, Firenze, Pisa, Livorno, Pistoia, Padova, Verona, Legnago, Sanguinetto…

Ma la gente che va ad assistere agli spettacoli allestiti da questi "guitti" siciliani è davvero poca, qualche spettacolo salta per mancanza di pubblico ed è lo stesso Musco a ricordare una recita, a Verona, addirittura dinanzi a una sola persona!…

Per fortuna, il 12 aprile 1915 la Compagnia esordisce al Teatro dei Filodrammatici di Milano con *Lu Paraninfu* di Luigi Capuana: è il successo, sancito e consacrato da un articolo del noto critico Renato Simoni (da Musco stesso personalmente invitato a presenziare alla "prima"), pubblicato sul «Corriere della Sera» del giorno dopo, e da una serie di entusiastiche recensioni, che mettono in risalto la sua *vis comica* irrefrenabile.

Così, la sua fisionomia caratteristica, la *verve*, la dinamica mobilità coniugata con una martellante gestualità (che sembrano ricalcare tratti e movenze dell'opera dei pupi siciliani), la sua recitazione fresca, spontanea, genuina, la mimica (quasi un retaggio di quella produzione letterario-teatrale, il *mimo*, che aveva avuto origine proprio nelle città greche della Sicilia nel V secolo a.C.), la sua irruenza verbale, che

Angelo Musco (Catania, 18 dicembre 1871 – Milano, 7 ottobre 1937). Egli riposa nel "viale degli uomini illustri" del cimitero monumentale di Catania.

si può riallacciare *naturaliter* allo spirito dell'antica comicità italica indigena, fatta di frizzi e lazzi, di battute, freddure, doppi sensi, ma che risulta talora stemperata in toni venati di un malinconico *pathos*, divennero ben presto assai familiari e famose: al punto da richiamare l'interesse del cinema.

Quel cinema che – tutto sommato – Angelo Musco non amava molto e che aveva preso in giro ne *L'arte di Giufà* di Nino Martoglio, quel cinema che, fin dall'epoca del muto, gli aveva dato parecchi dispiaceri, è il "mezzo" che ci consente ancora oggi di mettere a fuoco la sua fisionomia, la sua gestualità, la sua esuberanza scenica, permettendoci di ridisegnare i contorni che il tempo aveva finito con lo sfumare.

Il cinema: l'epoca del muto

L'avventura cinematografica di Angelo Musco si può dividere in due parti. Essa, infatti, affonda le sue radici nell'epoca del muto; ma, dopo una lunga interruzione, trova il suo *clou* nel periodo 1932-1937, in cui si iscrive tutta la sua produzione filmica sonora.

Il periodo del muto, ovviamente, è quello più nebuloso e incerto, avvolto quasi da un alone leggendario, su cui esistono poche fonti documentarie e ricordi vaghi, sfumati.

Abbiamo, ad esempio, la ricostruzione da parte del regista e documentarista Ugo Saitta (che riporta un ricordo dell'operatore Gaetano Ventimiglia) di un episodio, che risale al 1909: lo scompiglio appositamente creato da

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Musco tra le numerose bancarelle del mercato di piazza Carlo Alberto, a Catania, per conferire realismo e vivacità a una scena, durante le riprese di un film: un presunto, primissimo film di Angelo Musco, Il Divo, di cui quella scena costituiva, forse, un provino e che, in ogni caso non fu mai portato a compimento; sappiamo, attraverso la testimonianza di Vittorio Musco, figlio dell'attore catanese, di un film girato dal padre con Giovanni Grasso in Sud America (evidentemente, durante una loro tournée teatrale), di cui si è persa ogni traccia e ogni memoria; sappiamo di contatti avviati con lui e con Nino Martoglio dalle Case di produzione "Etna Film" di Catania e "Lucarelli Film" di Palermo, che però non ebbero seguito; inoltre, l'avv. Raffaele Cosentino, direttore di un'altra Casa di produzione di Catania, la "Katana Film", scrisse appositamente per lui una pièce satirica in 3 atti, dal titolo Cinematografando, che rappresentava una singolare ed originale fusione di cinema e teatro, che però Musco non accettò (e – a nostro avviso – fu un vero peccato).

Invece, nel giugno del 1917, Musco e Martoglio firmarono con la Casa di produzione «Cinema-Drama» di Milano, di proprietà del Conte Alessandro Panzuti, un contratto per la riproduzione sullo schermo di quattro delle migliori commedie del repertorio teatrale dei due.

Ed ecco il film *San Giovanni decollato*, risalente al 1917 e diretto da Telemaco Ruggeri, su sceneggiatura di Nino Martoglio (da considerarsi irrimediabilmente perduto), il cui insuccesso commerciale induce il Conte Panzuti a non rispettare il contratto e a non fare loro girare gli altri tre film previsti, con la conseguenza della sua citazione in giudizio da parte dei due artisti: la causa, però, si trascinò a lungo, per molti anni, arrivando, alla fine, a dare regione – sorprendentemente – al Conte Panzuti, per una pretesa incapacità di Musco di passare dal teatro al nuovo mezzo del cinema, cui non sembrava adatto; e questo contribuisce anche a determinare una certa diffidenza di Musco nei confronti del cinema.

La stagione d'oro del periodo sonoro

Ecco perché egli vi si accosta di nuovo soltanto 14 anni dopo, cioè nell'ultimo periodo della sua vita, quando ormai ha raggiunto la celebrità e il cinema è diventato sonoro. Così, nel periodo 1932-1937, Musco è il protagonista assoluto di ben 10 film: *Cinque a zero* (1932) di Mario Bonnard (primo film sonoro di Musco e primo film italiano ambientato nel mondo del calcio, di cui è andata perduta la copia italiana, ma è stata ritrovata solo quella doppiata in francese, con il titolo *La fameuse équipe*); *Il Paraninfo* (1934), dalla commedia di Luigi Capuana; *L'Eredità dello Zio buonanima* (1934), dalla commedia *L'Eredità dello Zio Canonico* di Antonino Russo Giusti; *Fiat Voluntas Dei* (1936), dalla commedia di Giuseppe Macrì, tutt'e tre diretti da Amleto Palermi; *Re di danari* (1936) di Enrico Guazzoni (dalla commedia *I Don* di Pippo Marchese); *L'Aria del Continente* (1935, dalla commedia omonima di Nino Martoglio), *Lo Smemorato* (1936, dalla commedia omonima di Emilio Càglieri), *Pensaci, Giacomino!* (1936, dalla commedia omonima di Luigi Pirandello), *Gatta ci cova!* (1937, dalla commedia *L'articolo 1083* di Antonino Russo Giusti), tutti diretti da Gennaro Righelli; *Il feroce Saladino* (1937) di Mario Bonnard, ispirato al concorso a premi promosso nel 1936 dalla Perugina e dalla Buitoni sulla raccolta delle figurine collegate al radio-sceneggiato *I Quattro Moschettieri*; poi, nel 1952, per ricordare Angelo Musco, viene realizzato il film antologico *C'era una volta Angelo Musco* di Liborio Capitani e Giorgio W. Chili: una sorta di documentario, che è una vera e propria ricostruzione della vita e dell'attività artistica di Angelo Musco, raccontata da Rossano Brazzi, con diverse sequenze girate *ex-novo*, inframmezzate da numerosi e lunghi "spezzoni" di alcune tra le scene più celebri dei suoi film.

Angelo Musco, in "L'eredità dello zio Buonanima" (1934) di Amleto Palermi

Angelo Musco in "Paraninfo" (1934) di Amleto Palermi

Angelo Musco da "Fiat voluntas dei" (1936) diretto di Amleto Palermi

E sono proprio questi film – tutti tratti dal suo famoso repertorio teatrale, a parte il primo e l'ultimo, basati, invece, su soggetti originali – che ci fanno vedere (talora, solo intravedere) le sue notevoli capacità artistiche, la sua abilità recitativa e, soprattutto, restituiscono la sua immagine alle giovani generazioni, che, forse, ancora oggi, sentono "orecchiare" il nome di Angelo Musco, ma non hanno un referente visivo preciso cui applicarlo.

Ma, per quanto riguarda il livello qualitativo di questi film, non sono mancate le più disparate valutazioni, tra cui risaltano più frequenti quelle che li considerano soltanto "teatro cinematografato".

Invece – anche se si tratta di film che (a parte il primo e l'ultimo) riprendono le famose opere teatrali, portate con grande successo sui palcoscenici d'Italia e di tutto il mondo, – tuttavia i personaggi da lui portati sullo schermo non sono delle semplici "macchiette" (come, pure, potrebbe sembrare), ma personaggi reali, autentici, che riescono ad offrire una nuova ed originale capacità della sua arte, rivelando la sua versatilità, tale da farlo spaziare dal grottesco al drammatico, dal tragico al comico.

In altre parole, la critica "ufficiale" – mai troppo "tenera" nei confronti delle interpretazioni cinematografiche di Musco, ritenute sempre nettamente inferiori a quelle teatrali – ha sempre considerato i suoi film niente più che dei semplici "pretesti" per sfruttare commercialmente la sua popolarità: come poi accadrà per Totò, per Franchi e Ingrassia e per tanti altri.

Musco e Totò

E a Totò – che, nel 1940, con Amleto Palermi (tra l'altro, regista di Musco in ben tre film), girerà un *remake* del *San Giovanni Decollato* muschiano – l'attore siciliano è stato più volte accostato (o, per dire meglio, è stato Totò ad essere accostato ad Angelo Musco). Si tratta, naturalmente, di due comici diversi, con una loro precisa personalità, che, però, sono accomunati da molti elementi: la loro fisionomia caratteristica, la tendenza alla "macchietta", la gestualità, l'esuberanza verbale, ma soprattutto la capacità d'inventare, di cambiare le battute, di improvvisare. Ciò - è fin troppo noto - avveniva spesso e volentieri con Totò, ma si verifica anche con Angelo Musco, specialmente in teatro.

C'è un aneddoto (fra i tanti che circondano la figura "leggendaria" di Musco) – ricordato da Giuseppe Longo e ripreso da Corrado Brancati – che può servire a confermarlo: «Una sera

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"San Giovanni decollato" (1917) di Telemaco Ruggeri

si rappresentava un grosso dramma che all'apice dell'azione vedeva Giovanni Grasso pronunziare, nel silenzio assoluto della sala, la seguente minacciosa, battuta: *"Domani il sole illuminerà il tuo cadavere"*. E Musco, che era di scena inventò con immediatezza quest'altra battuta che non faceva parte però del copione: *"E se chiovi?* [E se piove?]". Il pubblico ruppe il suo silenzio con una grande risata, mentre Grasso, inferocito, brandendo una sedia, rincorreva Musco per il palcoscenico».

Ma quest'abitudine di improvvisare Musco dal teatro se l'era portata anche al cinema, là dove, indubbiamente, risultava molto più difficile e problematica: lo rivelano le testimonianze di artisti come Paola Borboni, Alida Valli, Maurizio D'Ancora, Elsa De Giorgi, Maria Denis, Silvana Jachino e - naturalmente - Rosina Anselmi (la sua *partner* per antonomasia, sul palcoscenico e nei film); e anche quella della figlia Franca che ricorda che nel '37, ancora si lavorava col gesso e c'era una giraffa fissa, per cui Musco, che - a differenza che sul palcoscenico - doveva muoversi entro un campo ristretto e limitato, era condizionato nella spontaneità e "irrequietezza" della sua recitazione.

Insomma, Musco - come Totò - aveva bisogno di essere lasciato a briglia sciolta per "rendere" meglio, per dimostrare le sue notevoli capacità, specialmente perché gli mancava quel rapporto diretto con gli spettatori che, in teatro, vivificava la sua recitazione, rendendola sempre diversa, dal momento che egli andava adattandola al tipo di pubblico cui si trovava di fronte, in base alla sua "rispondenza".

Ma – ecco una differenza – mentre Totò, nella sua lunghissima carriera cinematografica, ha avuto la fortuna di incontrare anche qualche regista di valore, che ha saputo sfruttare le sue doti (come Steno, Monicelli, Roberto Rossellini e - soprattutto - Pier Paolo Pasolini), ad Angelo Musco, nella sua breve carriera cinematografica, è mancato proprio il grande regista che fosse capace di valorizzarne le immense potenzialità e di metterne a profitto la naturale, spontanea *vis comica.*

Considerazioni conclusive

Infatti, i film di Musco risentono dei difetti ascrivibili ad una certa frettolosità d'insieme, ad un'ingenuità compositiva e ad un'evidente incapacità di liberarsi completamente dagli schemi e dagli stereotipi teatrali, cui essi, in realtà, appaiono legati a doppio filo; ma, ciò nonostante, l'equazione "Cinema di Musco = Teatro filmato", avanzata praticamente non solo dai suoi denigratori quanto da quasi tutti i critici e studiosi, mi sembra, invece, estremamente semplicistica e riduttiva.

Innanzitutto, non tutte le interpretazioni di Musco danno vita a "macchiette" senza spessore o sono identificabili con una "maschera", ma vi sono dei personaggi che presentano una pensosa complessità ed una variegata espressività: si pensi, ad esempio, alla figura di don Attanasio, il buon parroco di campagna di *Fiat Voluntas Dei* (1935) di Amleto Palermi (e si può immaginare quale eccezionale Don Abbondio sarebbe stato se avesse potuto in-

"Fiat voluntas Dei" (1936) di Amleto Palermi

terpretare questo ruolo, che, pure, gli era stato offerto, senza che, però, la cosa abbia avuto un seguito); si pensi al furbo, ma spontaneo proprietario terriero di *Gatta ci cova* (1937) diretto da Gennaro Righelli ; si pensi – soprattutto – al prof. Toti di *Pensaci, Giacomino!* (1936), tratto da una *pièce* teatrale di Luigi Pirandello e diretto dallo stesso Gennaro Righelli, a proposito del quale il noto critico Ottavio Profeta parla di un Musco «attore tragico sciupato».

Inoltre, questi film presentano, pur sempre, qualche episodio per il quale meritano di essere ricordati e qualche sequenza che può avere valore anche dal punto di vista dello "specifico filmico".

Infine (e non è un fatto secondario, considerando i tempi e il contesto storico), la Sicilia che essi presentano non è quella violenta, sanguigna e brutale di cui si possono considerare emblematici il teatro di Giovanni Grasso o tanti film coevi "di genere"; ma una Sicilia più "provinciale", bozzettistica, paesana e, in qualche caso, piccolo-borghese, che ha scoperto il valore fondamentale del sorriso, dell'ironia, dell'umorismo: di quell'ironia che smussa gli angoli e stempera i drammi e di cui Musco si avvale quando entra nel salotto borghese, smascherandone le falsità, le banalità e la vacua superficialità; di quell'allegria che rappresenta simbolicamente il contraltare della mestizia, dell'apprensione, dell'angoscia e del desiderio di morte dell'anima siciliana.

E, per continuare a parlare sempre di cinema, non possiamo fare a meno di rilevare che, se la figura di Angelo Musco, per quanto riguarda il teatro, annovera una bibliografia vastissima (a livello di articoli, saggi ed anche libri), essa risulta, invece, estremamente lacunosa a

Elio Steiner, Dria Paola e Angelo Musco "Pensaci, Giacomino!" (1936) di Gennaro Righelli

proposito proprio del cinema, su cui, a livello di volumi, esiste un solo libro risalente al 1986 (che ha avuto una diffusione limitata ed è ormai introvabile), pubblicato dalla sezione siciliana del Centro Studi Cinematografici di Roma e dal Cineclub "L. Milani" di Messina.

A questa "lacuna", si prefigge ora di porre rimedio un libro di autori vari, curato dallo scrivente e da Mario Patanè, con la scrupolosa cura editoriale di Alberto Anile (conservatore) e Laura Gaiardoni, del "Centro Sperimentale di Cinematografia" di Roma, che sta per pubblicarlo e che uscirà proprio in occasione del 150° anniversario della nascita di Musco. Esso – avvalendosi della collaborazione di un nutrito gruppo di studiosi di vaglia – si prefigge di analizzare più a fondo di quanto finora sia stato fatto l'attività cinematografica di una figura come quella di Angelo Musco e di offrirne l'autentica dimensione, umana ed artistica, a riprova che si tratta di un Attore (con la "A" maiuscola), che, a mio avviso – nonostante qualche piccolo limite – fu tale anche nelle sue interpretazioni cinematografiche, che – oltretutto – contribuiscono a perpetuarne la sua memoria e a farlo vivere per sempre.

Nino Genovese

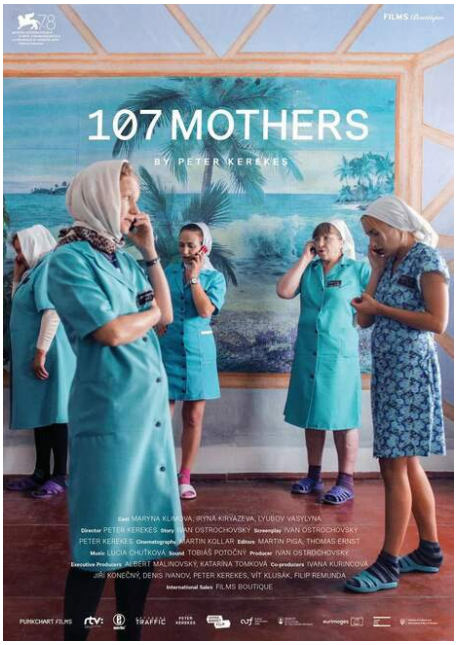
Il linguaggio del cinema in Europa orientale: il cinema Ucraino oggi

Leonardo Dini

Il lontano territorio della Ucraina, quasi un Canada europeo per i suoi paesaggi, è presente nello storico film italiano degli anni '60, *I girasoli*, opera di Vittorio De Sica.
Alcuni artisti e cineasti ucraini hanno lavorato, nel tempo, in Italia.
Tra questi, in anni recenti, Julya Mayerchuk e Anna Safroncik, particolarmente note per le fiction televisive ma anche con ruoli cinematografici significativi.
Per la prima volta dalla indipendenza della Ucraina un regista e un film Ucraini hanno partecipato questo anno al Festival del Cinema di Venezia, si tratta del film *Vidblysk (Reflection)*, riflessione visiva creata dal regista Valentin Vasyanovich, che è stato in gara per il Leone d'Oro 2021.
Il film narra la vicenda di un chirurgo segnato dalla dolorosa situazione del conflitto tuttora attivo in Ucraina per le problematiche controversie internazionali sui confini a est, in particolare narra la forza di volontà indomabile del protagonista che vuole tornare alla vita pacifica e ama la pace.
Altri due film ucraini sono stati a Venezia questo anno per la rassegna *Orizzonti: Nosorih (Rhino)*, opera di Oleh Sentsov e *Cenzorka (107 Mothers)* di Peter Kerekes.
E' questa l'occasione per un cinema nuovo, giovane di idee e per la originalità visiva, per affacciarsi a ovest e in Italia.
Nella storia il cinema Ucraino, in realtà, si è già presentato in Italia, già al tempo dell'Urss, dove pure faceva parte del più vasto ed ampio mainstream del cinema d'arte e poetico Sovietico.
Negli anni '90 e 2000, dopo la indipendenza, si è sviluppato un nuovo modo di fare cinema, spesso indipendente, fatto di piccole e medie produzioni, da un lato simile a altre espressioni del cinema Slavo e di lingua Slava, penso al cinema Polacco, Ceco, Slovacco, Ungherese, Lituano, e dall'altro lato, un cinema peculiare di quella cultura bucolica, agricola, per antonomasia poetica che caratterizza la storia ucraina nelle sue espressioni narrative, teatrali e cinematografiche.
A tale proposito, qui in Ucraina, il cinema è molto teatrale, nella accezione positiva del termine, riesce a fare poesia e teatro insieme.
Si sente qui, ancora, l'eco della lezione storica del sovietico ma universale Majakowsky.
Qui essere registi di teatro e di cinema, attori di teatro e di cinema, è naturale, una bellissima tradizione, tutt'altro che anacronistica, tipicamente esteuropea, che invece si è parzialmente affievolita in Italia, dove, alla generazione dei Gassman ieri e dei Servillo oggi, non seguono generazioni di attori del tutto formate in teatro e nelle accademie, in modo centrale, quanto in passato, oggi il cinema passa e nasce per e dalla tv o da internet, dunque di fatto è un altro cinema, quanto al dato specifico della metodologia attoriale della recitazione.
All'est invece il regista è ancora l'Artista a tutto tondo, Rinascimentale, che si fa architetto di immagini. Gli attori, a loro volta, vivono ancora della pienezza della dimensione teatrale.
E' anche, quello Ucraino, un cinema che è ancora *Neorealista*, cioè che, come accadeva nel grande cinema di autore italiano, vive della realtà effettuale, narra la quotidianità.
Rispetto al cinema polacco, ad esempio, è forse meno filosofico, se pensiamo a un Kieslowsky, rispetto al cinema Ceco non ha un realismo magico, ma fatto di idee e situazioni colte direttamente dal e nel vissuto collettivo.
Nei confronti del cinema di Mosca è forse meno solenne e vocato al kolossal.
Si, non è cinema di effetti speciali o di affreschi corali, ma proprio in questo sta la forza e la originalità del cinema Ucraino, nell'essere se stesso, nel trovare una via inedita e originale di

espressione visuale, che si pone e propone a metà fra Europa e Asia, esattamente come è geograficamente la Ucraina, il cui nome significa "*Regione di confine*".
Anzi, se possiamo individuare una caratteristica del cinema ucraino e della cultura ucraina, sta proprio in questa sua aspirazione all'essere e all'esserci in Europa, che convive con una origine, una storia e una cultura molto vicine alle sensibilità e alle culture visive asiatiche ma anche molto influenzata dalla presenza antica polacco lituana e svedese che, segnano la Ucraina con una modalità percettiva e narrativa che ha forti accenti nordeuropei e comuni alla vicina, per certi aspetti, lontana per altri, Polonia.
Tema a parte il rapporto, dialettico ma difficile fra cinema Ucraino e cinema Usa.
Se appare normale e logico che Hollywood rappresenti un punto di arrivo professionale anche per chi fa cinema a est, la immane e disumana tragedia *greca* di questi giorni, avvenuta in New Mexico, in America appunto, con la assurda scomparsa di una importante e valida protagonista del cinema Ucraino nel mondo, la coraggiosa, idealista e sfortunata, Halyna Hutchins Androsovyc, nata a Horodets, cineasta e direttore della fotografia, fa pensare a quanto *l'Eldorado* americano, proprio come il mito *dell'American dream*, finisca spesso per trasformarsi in una trappola mortale, per chi ha creduto, sinceramente, in quella civiltà mondiale e comunità universale del cinema, che di nuovo si trova sconfitta dalla *Banalità del Male*, causata da irresponsabili.
Il cinema europeo e quello dell'Est Ucraino, forse non avranno i potenti mezzi americani ma hanno qualcosa che vale di più dei dollari, la umanità, il rispetto generalizzato della vita e del valore di persone e personalità, che sono esseri e individui e non merce o prodotto.
La lezione del cinema Ucraino, anche alla luce della difficile e complessa storia del Paese, sta proprio nella sfida, che è anche scopo di tutto il cinema, per costruire e rafforzare un mondo di pace e di ideali, dove creatività e saggezza siano Hegelianamente la fiaccola di libertà che guida lo Sviluppo della Storia.

Leonardo Dini



Doris Duranti, la diva più fatale del cinema italiano degli anni Trenta e Quaranta

Amori, gerarchi, popolarità e gossip sono gli ingredienti del suo successo

Pierfranco Bianchetti

Bella, affascinante, sessualmente intrigante, grandi occhi scuri, Doris Duranti, nata da una famiglia di Livorno il 24 aprile 1917, nel 1935, grazie al suo carattere aggressivo e spregiudicato, riesce ad entrare nel mondo del cinema.
Ribelle e lontana dalla mentalità piccolo borghese, Doris si fa presto strada a Cinecittà che frequenta di nascosto dalla mamma. La sua determinazione è vincente perchè viene scelta per interpretare il ruolo di una bella somala in *Sentinelle di bronzo*, 1936, di Romolo Marcellini, accanto a Fosco Giachetti e poi è una donna fatale in *Sotto la croce del sud*, 1938, di Guido Brignone.
Diventa presto la protagonista di drammoni sentimentali e di tradimenti come *Cavalleria rusticana*, *È sbarcato un marinaio*, *Il re si diverte*, il film che la fa notare perfino dal Duce, incuriosito dalla vicenda amorosa ormai sulla bocca di tutti tra lei e il suo numero due, Alessandro Pavolini, il ministro della cultura popolare, innamorato follemente della diva conosciuta nel 1940.
La Duranti è tra le star più amate e popolari del fascismo, la più pagata all'epoca e la più desiderata dai numerosi amanti avuti oltre a Pavolini.
Nel 1942 dopo aver visto la rivale Clara Calamai mostrare il seno nudo nel film *La cena delle beffe* di Alessandro Blasetti, l'attrice s'infuria e vuole emularla, mentre sta girando una pellicola intitolata *Carmela*.
"Fu la guerra delle tette- scrive il critico Ugo Casiraghi in occasione della scomparsa della diva- sconvolgente all'epoca perché erano le prime appartenenti a donne bianche nel puritano cinema razzista". L'interpretazione di un forte personaggio, quello di una squilibrata per amore, è comunque tra le migliori della sua carriera.

"Cavalleria rusticana" (1939) di Amleto Palermi

"È sbarcato un marinaio" (1940) di Piero Ballerini

Nel 1944, mentre il fascismo è ormai sulla via del tramonto, Blasetti gira una delle poche produzioni significative di quel periodo. Si tratta di *Nessuno torna indietro*, dal romanzo di Alba De Céspedes, con la Duranti affiancata da Valentina Cortese, Dina Sassoli, Elisa Cegani, Maria Mercader, Mariella Lotti e Maria Denis, le attrici più quotate in quegli anni. Nel film Doris recita nei panni di una bella donna slava dai biondi capelli, per poi passare sul set di *Rosalba*, diretto da Max Calandri e Ferruccio Cerio, tratto dal romanzo *Primavera* di Luigi Volpicelli.
Alla fine dell'aprile 1945 con la caduta del fascismo, l'attrice rischia di essere fucilata dai partigiani, ma per sua fortuna ripara in Svizzera, dopo aver salutato per l'ultima volta il suo potente amante che finirà fucilato a Dongo e appeso a testa in giù a piazzale Loreto a Milano. Per lei inizia un periodo molto difficile nel quale tenta il suicidio in carcere a Lugano tagliandosi le vene dei polsi e poi si sposa per convenienza con un signore svizzero, il proprietario di un cinematografo di Chiasso. Rientrata in Italia, cerca di ricominciare una nuova vita.
Nel 1952 ritorna davanti alla macchina da presa nella pellicola *Tragico ritorno*, diretta da Pier Luigi Paraldo, ma si rende conto che la sua carriera cinematografica è ormai conclusa definitivamente. S'imbarca per Rio de Janeiro e diventa spesso ospite di diversi miliardari che non hanno dimenticato il suo fascino. Nel 1955 si risposa questa volta con il celebre radiocronista sportivo Mario Ferretti. La coppia si trasferisce a Santo Domingo dove gestisce un ristorante. Spesso lei viene in Italia anche per stare vicino ai suoi nipoti e nel 1975 accetta ancora una volta di tornare sul set per il film *Divina creatura* di Giuseppe Patroni Griffi, protagonista l'attrice più sexy di quel periodo, Laura Antonelli.
Negli ultimi anni della sua vita Doris non rinuncia a rilasciare interviste nelle quali racconta aneddoti, indiscrezioni, curiosità sul mondo cinematografico da lei vissuto, dando di sé un ritratto di donna bizzarra e rara.
"Il mio- confessa nel 1987 in occasione della presentazione della sua autobiografia- era un cinema pieno di misteri, fascino e sensualità, diverso da quello di adesso, scabroso e volgare e nel quale manca il vero erotismo".
La diva più amata del regime fascista scompare a 78 anni a San Domingo il 10 marzo 1995. Sulla sua lapide vi è scritto: "Qui giace Doris Duranti, attrice che ha molto goduto, sofferto, riso, pianto".

Pierfranco Bianchetti

Magnifica presenza (2012)

Antonio Falcone

Pietro Pontechiavello (Elio Germano), si è trasferito dalla natia Catania a Roma, con un sogno nel cassetto da realizzare, divenire attore. Intanto, per sbarcare il lunario, lavora nottetempo in una pasticceria, specializzandosi nella produzione di cornetti. Decide poi che i tempi siano ormai maturi per dare inizio ad una vita per conto proprio e si dà da fare nella ricerca di una casa, considerato che al momento convive con la cugina Maria (Paola Minaccioni), praticante in uno studio legale, la cui vita sentimentale appare piuttosto movimentata. Rinviene quindi un appartamento in zona Monteverde, all'interno di una vecchia palazzina; per quanto l'alloggio abbia certo conosciuto tempi migliori Pietro ne rimane affascinato e si prodigherà nel metterlo a nuovo, una volta accordatosi con la proprietaria per l'affitto. Persona timida, garbata e sensibile, omosessuale ma non del tutto praticante (vi è stata un'avventura anni addietro con tale Massimo, che con la sua immaginazione ha trasformato in unilaterale *amour fou*), anima semplice e pura, il nostro per coltivare il proprio anelito attoriale si sottopone a vari provini, per lo più relativi a spot pubblicitari ed intanto inizia ad avvertire la presenza in casa di altre persone, piccoli segnali dapprima attribuiti alla stanchezza ma poi sempre più tangibili, tanto da notare infine sette individui, uomini, donne, un bambino, con indosso abiti d'epoca e truccati di tutto punto, più un giovane distinto, uno scrittore, che sembra stare in disparte dal gruppo. Ne scoprirà presto l'identità, sono i componenti della compagnia teatrale *Apollonio*, scomparsi in circostanze misteriose negli anni '40, ma il problema è che li vede solo lui, instaurandovi fra l'altro un rapporto di reciproca e confidenziale amicizia... Diretto da Ferzan Ozpetek, anche autore della sceneggiatura insieme a Federica Pontremoli, *Magnifica presenza* si palesa alla visione come un film del tutto particolare nella sua suggestiva alternanza fra dramma e commedia, ricco di riferimenti ad opere teatrali (*Sei personaggi in cerca d'autore*, Luigi Pirandello; *Questi fantasmi*, Eduardo De Filippo) ancor prima che a realizzazioni cinematografiche (ad esempio *The Haunting*, 1963, Robert Wise, per l'alternanza fra oggettività e soggettività) e comunque propenso a delineare una concreta originalità visiva, espressiva e contenutistica, sempre nel rispetto delle tematiche care all'autore, in particolar modo la visualizzazione di una diversità conclamata, quella esternata dal candido Pietro, interpretato con trasporto immedesimativo da Elio Germano, la quale, ancor prima dell'orientamento sessuale, va ad esternarsi in un atteggiamento esistenziale comportante un approccio sincero e "disinibito" nei confronti dei propri simili, con uno sguardo volto a quanto lo circonda pari a quello primigenio di un bambino in procinto d'iniziare la sua avventura nel mondo, tale da consentirgli di abbracciare la naturalezza di "una reale finzione", per usare le parole di uno dei personaggi con cui Pietro andrà a relazionarsi. Qualcosa che potrebbe anche essere frutto della sua fantasia, a compensare la solitudine propria di chi, "disadattato in letizia", avverte la mancata inclusione all'interno di un consesso umano sempre più avvolto dall'aridità e dal materialismo, incapace di lasciarsi andare ad un sinergico scambio fra finzione, quale frutto della fantasia ed espressione artistica, e realtà, preferendo al riguardo una rigida suddivisione. E' solo il qui e adesso ciò che conta, vivere il presente nella considerazione che il passato sia terra straniera, perché, come sosteneva Gramsci, "*L'illusione è la gramigna più tenace della coscienza collettiva. La storia insegna ma non ha scolari*". Le vicende della compagnia *Apollonio* vanno ad assumere nel corso dell'iter narrativo una portata metaforica, in quanto gli episodi ad esse collegati, avvenuti ai tempi della II Guerra Mondiale, assumeranno definitiva e concreta consistenza storica in virtù della mediazione messa in atto da Pietro (per i teatranti il tempo si è fermato agli anni '40), il quale riuscirà a ricostruire le vicende che ne hanno comportato la tragica fine, una fatale casualità, cui non è comunque estraneo nel suo compiersi un comportamento umano ambiguo, all'insegna di un cinico individualismo, esternato da tale Livia Morosini (una toccante interpretazione di Anna Proclemer), unica attrice del gruppo tuttora vivente, sotto falso nome, il cui pensiero rivela come non possa esserci confluenza fra Arte e vita, solo la prima può avere rilevanza e sempre a spese della seconda. Pietro si rende quindi, al pari di altri personaggi presenti in precedenti film di Ozpetek (per esempio Giovanna de *La finestra di fronte* o la nonna di *Mine vaganti*, interpretate, rispettivamente, da G. Mezzogiorno ed Ilaria Occhini), il *trait d'union* tra passato e presente, consentendone la confluenza reciproca, anche se in *Magnifica presenza*, pur nel rigore formale delle riprese ammorbidito da una calviniana leggerezza, tale vicendevole scambio non sempre riesce a raggiungere identici livelli elegiaci o garantire eguale scorrevolezza narrativa. Il gioco a rimpiattino tra la realtà dell'immaginazione e l'immaginazione della realtà a tratti si fa meccanico e contorto, intervallato anche da squarci brutali, ma significativi nella loro rendita simbolica di come la creatività sia spesso soffocata dall'ordinaria quotidianità (il sotterraneo della fabbrica di cappelli, con i lavoranti capitanati dalla Badessa, Maurizio Coruzzi). Si staglia comunque piuttosto nitido l'assunto di quanto sia difficile dare libero sfogo alla naturalità della propria essenza nell'ambito di una società irregimentata verso la "normalità" istituzionalizzata, come sublimato nel bellissimo finale sui titoli di coda, il piano sequenza incentrato sul volto di Pietro, intento a guardare la rappresentazione che la compagnia può finalmente mettere in scena (al Teatro della Valle): un susseguirsi emozionale di espressioni ora sentite e vere, non quelle a comando imposte nei vari provini cui si è sottoposto. "*La vita imita l'arte molto più di quanto l'Arte imiti la vita*" (Oscar Wilde), probabilmente.

Antonio Falcone

South Park: il greve umorismo che dal 1997 scandalizza i benpensanti

Roberto Baldassarre

Sin dalla messa in onda del primo episodio, il serial d'animazione *South Park* è divenuto principalmente noto per il suo umorismo scatologico, e per tanto è stato tacciato, negli Stati Uniti, dalle associazioni religiose – e in Italia dal Moige – di essere un prodotto altamente diseducativo, e per tanto da censurare. In precedenza stessa sorte capitò anche alla sitcom d'animazione *The Simpson* (1989- presente) e al miniserial *Beavis & Butt-Head* (1993-1997), che vennero giudicati nocivi per l'uso di un umorismo ritenuto per nulla educativo. *South Park*, però, è riuscito a superare ampiamente gli illustri predecessori, attuando una satira molto più diretta e audace. Facendo un paragone cinematografico, se l'ironia "sofisticata" de *I Simpson* è avvicinabile a quella raffinata di Woody Allen (o dei Fratelli Marx), *South Park* ha una comicità demenziale simile a quella della ditta Wyans, benché abbia molti più contenuti. I creatori Matt Stone e Trey Parker, che in ogni episodio prendono di mira un determinato argomento o uno specifico personaggio pubblico, non lesinano colpi veramente bassi, attaccando il soggetto prescelto con battutacce triviali o imbastendo scenette volutamente "equivoche". Prevalentemente gli obiettivi da impallinare sono i movimenti religiosi, e i due autori non hanno risparmiato nessuna fede; ma anche la politica è stata sbeffeggiata ampiamente, soprattutto quella americana (Clinton, Bush, Obama, Trump). Per colorire queste stoccate, gli autori utilizzano, a volte molto sapientemente, anche il citazionismo cinematografico, come già accadeva ne *I Simpson*. Lo sdegno maggiore che ha suscitato la serie, però, è nell'aver posto al centro del serial – quindi latori dell'umorismo ideato dai due autori – quattro bambini, che si esprimono alacremente con il turpiloquio e/o dicendo amenità varie. Un vero atto terroristico, in un certo qual modo, perché Parker e Stone sfruttano gli usuali protagonisti piccini di fiabe e cartoons per sabotare quel dorato casto mondo della pre-adolescenza. Il serial, per i suoi contenuti, è consigliato solo a un pubblico adulto, ma essendoci quattro personaggi in prepubertà, diviene appetibile cartoon anche per i piccoli spettatori.

Preistoria di South Park

Benché il serial cominciò nel 1997, esiste una preistoria. Matt Stone e Trey Parker idearono questo tipo di prodotto animato quando erano ancora degli studenti, per adempiere a un progetto universitario. Nel 1992 plasmarono un piccolo cortometraggio d'animazione di appena quattro minuti, intitolato *Jesus vs Frosty*, che già conteneva in abbozzo alcuni personaggi e quell'umorismo bizzarro del futuro *South Park*. L'animazione del corto è rozza e infantile, come se fosse stata realizzata da un bambino dell'asilo, e la storiella è incentrata su quattro bambini che fanno allegramente un pupazzo di neve. L'elemento bizzarro si presenta quando mettono al pupazzo un cappello magico che lo rende vivo e mostruoso. Il pupazzo uccide due di loro, e quindi gli altri due bambini decidono di chiedere aiuto al piccolo Gesù, che lanciando la sua aureola decapita il pupazzo. In questo quartetto manca solo il personaggio di Kyle, ma gli altri tre hanno già le fattezze di Cartman (qui chiamato Kenny), Stan e Kenny (oltre a una raffigurazione di Gesù fuori dai religiosi schemi canonici). Questa folle e sbarazzina idea piacque talmente tanto a Brian Graden, dirigente dell'emittente televisiva Fox che, ottenuta casualmente la VHS contenente il corto, commissionò al duo di realizzare un altro cortometraggio. Stone e Parker realizzarono nel 1995 *The Spirit of Christmas*, e in questo secondo episodio, della durata di cinque minuti, i quattro bambini assumono i tratti somatici e caratteriali (oltre che vestiari) definitivi. L'umorismo, che mette al centro un combattimento tra Gesù e Babbo Natale, è condito anche da quel citazionismo che sarà presente nel futuro serial (in questo caso la lotta tra i due esponenti dello spirito natalizio ricalca il videogame *Mortal Combat*). Questa storiella politicamente scorretta ottenne molto successo, e quindi fu commissionato ai due creatori di realizzare la serie televisiva.

Matt Stone e Trey Parker creatori di "South Park", serie televisiva animata statunitense del 1997

South Park

La prima puntata andò in onda il 13 agosto del 1997, sul canale Comedy Central, e ogni episodio ha una durata di circa 22 minuti. In Italia fu trasmesso la prima volta il 6 gennaio del 2000 (insieme a *Futurama* di Matt Groening), prima su Italia 1 (stagioni 1-4), poi su Paramount Comedy (5-9) e infine su Comedy Central (10-presente). La prima stagione era composta da 13 episodi, la seconda di 18, terza e quarta di 17, quinta di 14, sesta di 17, settima di 15, dall'ottava alla sedicesima di 14 episodi, e dalla diciassettesima ad oggi si è assestata su 10 capitoli stagionali. Nelle ultime due stagioni, quella del 2020 e del 2021, i due autori hanno realizzato soltanto un episodio lungo (durata doppia) l'anno: The Pandemic Special (2020) e South ParQ Vaccination Special. Come facilmente si deduce dai titoli, questi speciali satireggiano sul Covid e la seguente vaccinazione.

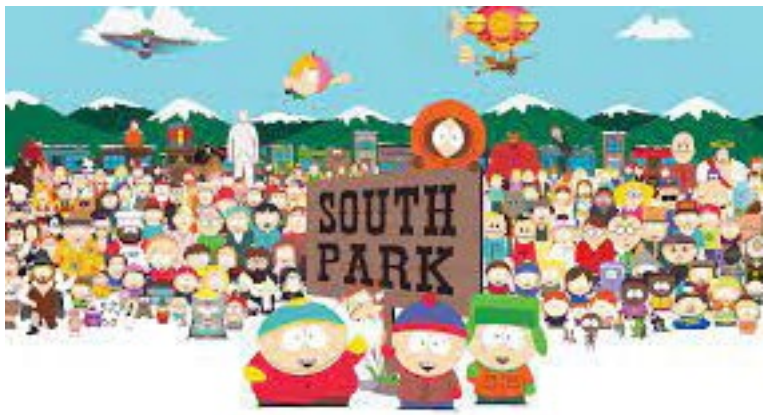
Mettendo al centro quattro bambini di ceto sociale differente, ancora con pochissima conoscenza del mondo (quella poca che hanno deriva dalla società mediocre che li circonda), i due autori fanno in modo che ogni accadimento nella cittadina di

South Park, S9 E10:

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

South Park funga da lezione per il quartetto. Con i loro occhi possono vedere le stranezze degli adulti e approcciarsi ai temi delicati della vita (etica, politica, religione, ecc.), e alla fine la loro opinione a volte si rivela più saggia rispetto a quella degli adulti. *South Park* è, in una certa maniera, una parodia del *bildungsroman*, perché il quartetto si scontra con i primi problemi della vita, ma non apprende mai fino in fondo la lezione (in particolare il personaggio di Cartman). Stan Marsh e Kyle Broflovsky, i veri amici nel gruppo, sono una specie di alter-ego di Parker e Stone, anche perché i genitori dei due bambini hanno gli stessi nomi dei veri genitori degli autori, e Matt Stone è ebreo come Kyle. Cartman e Kenny, invece, fanno da contrappeso – quasi negativo – agli altri due. Kenny, che stravede per le ragazze con le tette grandi, rappresenta il ceto povero, e quando parla non si capisce cosa dice (solamente gli altri 3 comprendono le sue salaci battute). Cartman è la rappresentazione dell'americano fascista, poiché viziato, avido, razzista, antisemita ed egoista. A posteriori, osservando il suo personaggio, s'intuisce anche la mentalità dei simpatizzanti di Donald Trump.



Episodi entrati nell'indice

South Park, come scritto all'inizio, sin dall'esordio si è scontrato con la censura, sia per l'umorismo ritenuto troppo volgare e sia per le offese verso le fedi religiose.

Mel Gibson in South Park

Già il primo episodio fu una bomba, mettendo in chiaro il tenore del serial: *Cartman si becca una sonda anale* (*Cartman Gets an Anal Probe*, S1/E1). Il titolo è eloquente, senza tanti fronzoli, e anche i contenuti sono dello stesso livello: imprecazioni, scene bizzarre (la mega sonda aliena che esce dal posteriore di Cartman) e scene scurrili (Stan vomita in faccia a Wendy, la bambina di cui è innamorato). In questo primo assaggio di *politically incorrect*. I primi fendenti colpi bassi a temi delicati arrivano in *Niente colpi sotto l'aureola* (*Damien* , S1/E8), in cui s'immagina uno scontro pugilistico tra Gesù e Satana (e tutta la popolazione della cittadina scommette sulla vittoria di Satana); e in *Donato l'allupato* (*Starvin' Marvin*, S1/E9), in cui sfottono gli aiuti umanitari in Africa (giungendo a citare Jabba the Hunt di *Star Wars*). Nelle stagioni successive hanno suscitato molto scalpore gli episodi: *Giù le zampe dai bambini* (*Cartman Joins NAMBLA*, S4/E5), nella quale s'ironizza sulla pedofilia; *Predica bene razzola male* (*Do the Handicapped Go to Hell?*, S4/E9), in cui c'è il primo colpo basso sferrato alla chiesa cattolica; *Probabilmente* (*Probably*, S4/E10), seguito del precedente episodio in cui si lanciano frecciatine alla religione battista e ai propri scopi lucrativi. L'episodio *Bloody Mary* (S9/E14) non venne trasmesso negli Stati Uniti, perché ritenuto blasfemo nei riguardi della Vergine Maria (gli autori fanno sanguinare la Madonna dal posteriore). Gli episodi *200* (S14/E5) e *201* (S14/E6) sono stati trasmessi soltanto negli Stati Uniti, poiché il gruppo Rivoluzione islamica annunciò, sul proprio sito, che Stone e Parker avrebbero potuto fare la fine di Theo Van Gogh, assassinato nel 2004 da un fanatico dell'islam. *Una band in Cina* (*Band in China*, S23/E2), invece, è stato vietato in Cina, perché i due autori ironizzavano sulle censure dittatoriali vigenti nel paese.

Personaggi famosi messi alla berlina

Il primo a farne le spese fu Barbara Streisand in *Quel mostro di Barbra Streisand* (*Mecha-Streisand*, S1/E12). La cantante/attrice viene ritratta come una perfidissima avida, che alla fine si trasforma in una specie di Godzilla (altra citazione cinematografica). Altro personaggio ampiamente dileggiato è Ben Affleck (rappresentato con il suo vero volto ritagliato e incollato su un corpo animato), che i due autori immaginano sia figlio di due genitori che hanno le chiappe al posto del volto: *Come mangiare col culo* (*How to Eat with Your Butt*, S5/E10), oppure nell'episodio *Culone e faccia da torta* (*Fat Butt and Pancake Head*, S7/E5), nel quale oltre a prendere in giro lo stile musicale di Jennifer Lopez, sfottono nuovamente Affleck. Episodio con una critica molto personale è *La passione dell'ebreo* (*The Passion of the Jew*, S8/3), nel quale Mel Gibson (anch'esso rappresentato con il suo vero volto) viene mostrato come un stupido – e pericoloso – esaltato. Bisogna ricordarsi che Matt Stone è ebreo, e Gibson con *La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004) ha alimentato il sentimento dell'antisemitismo. Scudisciate anche per Michael Jackson in *I Jefferson* (*The Jeffersons*, S8/E6), che viene rimproverato di essere un pessimo padre (gli autori ricreano ironicamente l'episodio in cui Jackson mostrava il proprio figlio dalla finestra senza molte cautele di sicurezza).

Tecnica

Dal 1997 *South Park* è sostanzialmente rimasto invariato nei contenuti e nella composizione dei personaggi. Uno degli elementi funzionali del serial era il tratto d'animazione, che ricalcava i disegni dei bambini (per sottolineare proprio quel senso di goliardia infantile). All'inizio il serial veniva creato con la tecnica dello Stop Motion in Cutout, prassi che veniva utilizzata da Terry Gilliam per i surreali siparietti del *Monty Phyton's Flying Circus*. Il problema di questa tecnica sta nel tempo che serve per realizzare un solo episodio: oltre 10 giorni. Per tanto gli autori sono passati all'animazione digitale, che ha abbassato i tempi e i costi, anche se si è perso quell'aspetto naïf.

South Park, dopo una didascalia che avverte gli spettatori che ciò

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che vedranno è solo pessima finzione, inizia sempre con una canzoncina che declama la bellezza della cittadina e la bontà dei cittadini. Il testo di questa *Title Song* è rimasto invariato, quello che è cambiato è stato il ritmo impresso alla canzone, con toni sempre più accelerati. Inoltre le immagini che scorrono sotto la canzone ogni stagione sono differenti, perché recuperano quelle dell'anno precedente.

Il personaggio di Chef, doppiato da Isaac Hayes

Guest stars

Nel serial *The Simpson* molte celebrità sono comparse in differenti episodi, accettando di prendersi allegramente in giro. La didascalia iniziale di *South Park* avverte, tra le altre cose, che "Tutte le voci di persone celebri sono imitate... pessimamente". Principalmente i personaggi vengono doppiati – volutamente male – dagli stessi autori, ma in differenti episodi hanno prestato la loro voce, o hanno partecipato come ospiti all'episodio, delle vere celebrità. Molto curiosa fu la partecipazione di George Clooney in *Gay è bello* (*Big Gay Al's Big Gay Boat Ride*, S1/E4), nella quale doppia l'abbaiare di Sparky, il cane di Stan. Clooney accettò volentieri perché fu uno dei primi fan del cartoon. Il cantautore Isaac Hayes ha doppiato il personaggio di Chef per ben dieci stagioni, per poi abbandonare stizzito il serial quando Parker e Stone hanno preso di mira, in *Intrappolato nello stanzino* (*Trapped in the Closet*, S9/E12), Scientology, di cui Hayes è un seguace. Altre star che hanno accettato volentieri di partecipare al serial, fornendo una divertente performance, sono state: il leader del gruppo The Cure Robert Smith nel già citato *Mecha-Streisand*; Jennifer Aniston in *I cori spaccamaroni* (*Rainforest Shmainforest*, S3/E1), episodio che prende in giro i movimenti ecologisti; *Non toccate il cadavere delle vecchiette* (*Korn's Groovy Pirate Ghost Mistery*, S3/10), nella quale il gruppo Korn si ritrova al centro di una storia di fantasmi simile a quelle del cartoon *Scooby-Doo*; i Radiohead interpretano se stessi in *Scott Tenorman deve morire* (*Scott Tenorman Must Die*, S5/E4), altro episodio in cui l'umorismo è alquanto cruento. Molto particolare, invece, la partecipazione di Malcom McDowell, che appare in carne e ossa come narratore della rivisitazione natalizia del noto romanzo di Charles Dickens in *Grandi speranze* (*Pip*, S4/14).

South park e i suoi debiti

South Park ha molti debiti con il serial *The Simpson*, e non lo ha mai nascosto, anche perché il mondo creato da Matt Groening è stato l'apripista per un nuovo modello di comicità. La riverenza nei confronti del prototipo è presente in *I Simpson l'hanno già fatto* (*The Simpson Already Did It*, S6/E7). In questo episodio Butters, travestito da Professor Caos, vorrebbe vendicarsi sulla città facendo terribili scherzi, ma ogni volta che gli viene in mente un'efficace e perfida trovata, il suo assistente Generale Distruzione lo avverte che *I Simpson* lo hanno già fatto.

Benché *South Park* sia originale, con un proprio efficace umorismo e un tratto d'animazione particolare, è inevitabile notare come riprenda differenti leitmotiv dalla sitcom di Groening. Innanzi tutto, il serial è ambientato in una cittadina fittizia, che è sineddoche degli interi Stati Uniti. Se Springfield è un luogo completamente inventato, nella quale la geografia cambia di volta in volta, South Park ha una base accertata, il Colorado. Dalla serie di Groening recupera anche l'idea di un piccolo nucleo di personaggi protagonisti, e al loro lato ruotano altri personaggi che possono dare vita ad altre storie. In ogni stagione c'è un episodio speciale, e se ne *I Simpson* è Halloween, in *South Park* è il Natale, proprio per sfottere maggiormente la religione. All'interno di *South Park* c'è un finto cartoon di produzione canadese: *Trombino e Pompadour* (Terrance and Phillip in originale). Questo fittizio cartoon, molto amato dal quartetto di bambini, ha lo stesso valore diseducativo di *Grattachecca e Fichetto* (*Itchy & Scratchy*) presente ne *I Simpson*. La differenza sta nei contenuti: il gatto e il topo hanno una comicità costruita sulla violenza (estremizzazione di Tom & Jerry) mentre i due canadesi tirano solo peti. Inoltre, attraverso i personaggi di Trombino e Pompadour, disegnati con forme rettangolari (per marcare la differenza), Parker e Stone sfottono bellamente anche il confinante Canada.

In epoca covid I Denver Broncos hanno popolato lo stadio Denver's Mile High Stadium con i residenti della piccola città di South Park, la Comedy Central, si svolge in una città immaginaria fuori Denver

Film e merchandising

Come accade a ogni successo cinematografico o televisivo, anche *South Park* ha prodotto un redditizio merchandising. Sfruttando il successo, si sono create magliette, pupazzetti, tazze ecc., raffiguranti i "piccoli eroi" del serial. La novità rispetto a quanto fece Matt Groening, fu che Trey Parker e Matt Stone realizzarono subitaneamente un lungometraggio, per sfruttare l'enorme successo che il serial aveva raccolto in appena due stagioni. Nel 1999 uscì *South Park – Il film: più grosso, più lungo & tutto intero* (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*). Questo lungometraggio è entrato nei Guinness dei primati perché contiene il maggior numero di parolacce e altre offese (ben 399 spalmate in meno di 80 minuti).

I Simpson, una sitcom animata statunitense, creata dal fumettista Matt Groening nel 1987 per la Fox Broadcasting Company

Roberto Baldassarre

Quando l'interpretazione è stile

Carmen De Stasio

Prendiamo un artista del cesello e con lui incidiamo un segno sulla scena. La scena è a libera scelta nell'intelaiatura della narrazione cinetica che il regista realizza intorno al soggetto. Una scelta condizionata, dunque, parimenti a quel che avviene per la scena affinché dal contesto si desuma l'impressione che una realtà nuova si conceda allo spettatore, il quale si trova, nuovamente per mera scelta, tra le intelaiature fitte e larghe di avvenimenti, ammorbidendosi nei sensi prominenti dell'attore e della sua interpretazione.

Si evolve, pertanto, nell'ambiente frontale la costruzione di un coinvolgimento complesso, tanto che quella realtà che si frappone – attraverso lo schermo – tra il sé consueto e l'ordinarietà di una realtà che vive intorno, apre, infine, a un orizzonte esclusivo, in grado di distribuire l'ordinario nel dettaglio di una straordinarietà avvincente e che arriva a perturbare la consuetudine apparendo quale nuova realtà per il tramite dello stile performativo dell'attore. Nulla di profondamente distante da una storicizzazione scritturale: infatti, sui fotogrammi la cinematografia continua il suo percorso di scrittura storica attraverso l'interpretazione nella quale si condensano condizioni che non millantano realtà, né si esauriscono al contesto procedendo a rinnovare la capacità reattiva dello spettatore. In fondo, apice del rovello interpretativo è sempre lo spettatore, il quale è in scena ed è contemporaneamente giudice di scena; invero, è allo spettatore che spetta l'impegno di avviare la storicizzazione, ovverosia il riconoscimento del valore cinematico dell'opera. Con la consapevolezza narrativa, tuttavia, non si intende che il film venga a ridursi a magma finalizzato a compiacimento: se così fosse, si dileguerebbe lo spirito che anima il cinema quale diatopico ambiente dove storie elaborano il tempo identitario una realtà che non è come compare, malgrado si riconosca nelle ovvietà visuali.

Su questo versante si comprende facilmente come l'azione dell'attore segni una continuità capace di curvature e divergenze impensabili; capace, altresì, di trattenere eventuali interruzioni evitando di dileguare il valore della singolarità, anzi: anche quando qualcosa sembra incrinare, è l'intera interpretazione a sostenerne l'impalcatura e a trarne beneficio. Una struttura fragile, per certi aspetti, che però insaziabilmente illumina oppure opacizza, oppure, ancora, trasmette onde di luce ed oscurità intermittenti che non frenano assolutamente l'identità dei dettagli. In tal senso, l'interpretazione si configura nella multiformità di quello che viene comunemente definito linguaggio scenico: un linguaggio che non soltanto attiene alla tecnica e che, dall'unione tra concretizzazione tecnica e sub-testo, trae un effetto assimilabile al pittorialismo – una sorta di montaggio, cioè, non soltanto riferibile, ancora una volta, alla resa scenica contestuale, quanto all'immagine inclusiva di quanto è sì visibile, ma che arriva a superare la linea di demarcazione tra la realtà percepibile e la realtà percepita nei suoi segni divergenti, quanto astrattivi e, pertanto, inattesi e fecondi. Tutto questo conduce, ancora una volta, a ricomporre la storicizzazione interpretativa come destinata al vedere dapprima e concepire successivamente (nella simultaneità performativa) il modo efficace per manifestarsi in interezza (contestuale ed analitica-emozionale), per poi lasciare all'abilità dello spettatore la disgregazione-ricomposizione complessa dell'evento, evento che, pertanto, pur intrapreso nella realtà, da essa e dalla sua ordinarietà si astrae perché all'interno di essa arriva a intravedere sussultorie visioni che sarebbero del tutto impossibili se interpretate con il linguaggio dell'ordinarietà. In altri termini, la curvatura individuale riesce a conciliare l'interpretazione attoriale in un'armonia della quale lo spettatore è parte interattiva; spettatore, dunque, non già disteso a ricevente, quanto eletto a conseguire una riflessione che ne asserisce pure il talento nell'inter-vedere e intravedere nel momento in cui l'intera impalcatura attoriale ne sollecita la divergente intuizione.

Dustin Hoffman "Il laureato" (1967) di Mike Nichols

Robert De Niro "Taxi driver" (1976) di Martin Scorsese

Meryl Streep "Kramer contro Kramer" (1979) di Robert Benton

Insospettabile maestro di versioni intelligibili o appena fulminanti e, inoltre, finalizzato a cogliere l'attenzione altrui, l'attore attrae al suo gesto-non gesto (pensiamo alle performance di De Niro o di Meryl Streep o, ancora, di Dustin Hoffman, solo per citarne alcuni), laddove per non gesto intendiamo la sintesi di intuizioni che non soltanto armonizzano movenze individuabili, ma riescono a sovvertire la rotta dell'attrazione in una varietà di significati concentrati quale sub-testo che non necessita di spiegamenti risolutori nella visualità.

In conclusione, è possibile affermare con una certa contezza che l'attore sia senza dubbio da identificare come realtà, una realtà che opera in simultaneità con la meta-realtà contestuale narrativa; in più, di questa meta-realtà l'attore (attante) enuclea all'interno di sé, quanto nell'esteriorità del suo porsi, significati che alludono a quella che non può che essere delineata come intelligenza emozionale e che, oltretutto, pure prevede l'arte dell'inclusione mediante l'intervento di sensi e di riflessioni in un equilibrio del tutto particolare: sensi e riflessioni attengono al mondo del possibile, malgrado il possibile non sia nell'ovvietà rettilinea dell'atteso. Sensi e riflessioni sono significativi portatori di una minimale verità e, al contempo, inneggiano alla dismisura di quanto è seppur non manifestandosi, se non nell'illusione diatopica del gesto.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
L'inclusività del metodo cinematografico

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita - anno XIX/numero 25 - ottobre 1962 – (pagg. 27-28)

Volo su Roma

Diario di Cesare Zavattini

Cesare Zavattini

Roma 19 ottobre 1962 — Oggi a mezzogiorno in punto volavo alla quota di quattrocento metri sul biondo caldo di Roma in un aeroplanino di quattro posti (Fachiro Secondo) con Massimo Mida, l'operatore Riccone e il pilota. Con trentasei mila lire lo abbiamo affittato un'ora per toccare i punti cardinali della capitale. E' una prova che anticipa quello che Mida e Riccone faranno domani con l'elicottero, il quale permette arresti, sbalzi e altre manovre utili per la macchina da presa.

Avrei voluto fermarmi per un attimo come un'allodola a picco sulla città, e giudicare finalmente queste pietre mattoni marmi vecchi e nuovi che passavano sotto di me coi loro due milioni di persone invisibili, ma gli occhi lasciano indietro il pensiero e seguono toni e volumi in sé, astoricamente. Quando Stendhal vide tre quarti di Roma dall'alto della sua casa, disse che nessun spettacolo sulla terra può essere paragonato a questo; ma quella distanza aveva ancora la misura dell'uomo, era il tramonto e si udivano di sicuro i rumori quotidiani della via Gregoriana.

Avevamo appena decollato dall'aereoporto dell'Urbe — a duecento metri — che Mida ha gridato: «Il cinema». Si vedevano cavalli in corsa coi cavalieri in uno sterrato nei pressi della Salaria, automobili disseminate intorno, dei furgoni fra cui molto riconoscibile il *truk* del sonoro, e i bagliori d'argento delle parabole. Subito dopo, pochi chilometri più avanti, abbiamo scoperto con un secondo grido un'altra *troupe*, cosi pareva ancora più che là in basso ci fosse solo gente di spettacolo e pertanto qualche cosa di finto si nascondesse in ogni cosa c movimento. Piazza Navona appare disabitata per sempre, come le vie in prospettiva sul palcoscenico dell'Olimpico vicentino e dà, con la disegnata esattezza millimetrica dei rapporti fra i tre gruppi delle statue, un misto di gioia e di sgomento, in quanto amiamo e odiamo la perfezione. Che cosa direi di quella sottile striscia incisa tra lo scuro dell'anfiteatro delle case, se venissi dalla luna? Vorrei essere come quel contadino di cui Belli parla in qualche parte, che domandava davanti al Colosseo che palazzo è.

Piccone punta la Harryflex sul Vittoriano; dice che è soddisfatto perché potrà usare il lungo fuoco, gli obiettivi dal trentotto al novanta ma la macchina è senza *chassis*, senza pellicola altrimenti le autorità non ci avrebbero fatto partire; è proibito anche fotografare, spingersi verso Ciampino, verso Fiumicino, gli aereoporti insomma (il mare è là dietro un po' di caligine). O ci vogliono lunghi straordinari permessi. Domani ci saranno le carte in regola. Un direttore di produzione dai capelli bianchi mi ha raccontato la sua vita, le lotte per ottenere i permessi necessari a questo o a quel film, con la corruzione ha spesso guadagnato dei mesi. «Io corrompo — dice. — Quanti ne ho corrotti». Ha trovato anche impiegati onesti, di preferenza tra quelli a stipendio molto alto. Insisto che mi mostri il gesto, ripeta la frase precisa. Cerca di generalizzare. Lo prego. Proprio il momento formale della corruzione desidero vedere. Mi mette in mano cinquemila lire, chiude la mia mano fra le sue con forza per impedire ogni reazione e dice abbassando la voce (mi si accosta, sento l'odore dell'alito): «Siamo tutti una famiglia, abbiamo bisogno l'uno dell'altro». Accenno un principio di resistenza per stare nella parte e lui dice: «Nessuno vive d'aria» dandomi uno spintone, per separarmi da lui, creare il fatto compiuto.

Passiamo sopra Monte Antenne con le tende del suo camping e subito l'Albergo Hilton quasi finito viene avanti con il crescendo di un monumento; l'aeroplano piegato d'ala lo avvolge e il tanto dibattuto Hilton mi rotea davanti come su un perno, ha una voragine a un lato che sarà la piscina.

Trovo negli appunti di Massimo e di Giovanni Vento che il meccanismo della speculazione edilizia è sempre lo stesso da circa ottant'anni. Si costruisce da qualche parte fino a creare un nucleo di quartiere e si obbliga cosi il Comune a fornire i servizi e a questo punto, quando il valore è salito, si vende la terra. Anche Marc'Aurelio, del resto, proveniva da una razza le cui fortune cominciarono dall'edilizia. Massimo mi indica una zona, nella nuova borgata a Villa Gordiani, dove le autorità hanno posto un cippo per eternare la munificenza dei principi Lancellotti quali donatori di dieci ettari necessari allo sviluppo della borgata stessa, poi mi spiega che il valore dei cento ettari non ceduti sali immediatamente, per la vicinanza dell'umile agglomerato, di migliaia di lire al metro quadro. La voce *casa* sul bilancio di un operaio pesa dal trenta al quarantacinque per cento. Ma dove sono questi operai di cui si parla? Se ci si abbassa di una cinquantina di metri, qualcuno lo si vedrebbe, ma non si può scendere oltre i quattro- cento metri e perciò solo le pecore e le automobili si riconoscono. Roma è un garage, mi ha detto un forestiero.

Amore a Rebibbia

Sulla Cassia (per arrivarci è bastato volgere la testa da sinistra a destra) c'è l'Olgiata, con le buche dei dolci campi di golf, e tre o quattro chilometri più avanti un bulddozzer rosso arancione contro il bruno di un terreno appena sventrato. Ne abbiamo visti quattro o cinque di questi solitari bulddozzer in mezzo a terreni lontani inerti estranei in apparenza ai traffici umani, invece presso qualche notaio sono stati già firmati degli atti, per cui improvvisamente un giorno si è sparso nell'aria della campagna il battito di un motore. Intorno alla ringhiera della Cupola di San Pietro, prima della palla d'oro, ci sono i turisti, si indovinano per due fulgidi rossi un poco mossi, probabilmente giacche di donne. Una notte del luglio scorso alle quattro con Giuseppe Ferrara siamo arrivati a piazza San Pietro.

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 27 ottobre 1962 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Volo su Roma

Il cinegiornale della pace

Progetto di regolamento

Rinascita pag. 28 27 ottobre 1962 Problemi della cultura

L'EUROPA LETTERARIA

L'EUROPA ARTISTICA

L'EUROPA CINEMATOGRAFICA

EDIZIONI RAPPORTI EUROPEI

LA COSCIENZA AL BANDO

ALEXANDER WERTH
CRONACHE DEGLI ANNI DI KRUSCEV

WALT W. ROSTOW
GLI STADI DELLO SVILUPPO ECONOMICO

Giulio Einaudi editore

segue da pag. precedente

C'era solo un vetturino che dormiva dentro la carrozzella. Cosa faceva a quell'ora? Era assurdo sperare in un cliente. Stemmo lì a guardare il cavallo che aveva il sacco della biada legato al muso, e mangiava tanto adagio che il sacco vibrava appena. A un tratto sentiamo un rumore di un'altra carrozza. Arrivò da porta Cavalleggeri al piccolo trotto e si mise al fianco dell'altra. Domandiamo: « Perchè così presto?». Chi arriva per primo, fa la prima corsa. Questo arriva quasi sempre primo, quattro ore prima (se non sono almeno le otto o le nove, la carrozzella non la prende nessuno). Con Ferrara venivamo da Rebibbia, ne avevamo percorso nel pieno della notte il muraglione infinito che delle lampade giallastre allungano ancora di più. E' il carcere femminile di Roma. Il terreno intorno a Rebibbia è deserto e accidentato; procedevamo a passo d'uomo con l'automobile sventagliando una lampadina tascabile fino alle lontane finestre del fabbricato interno. Un anno fa ho udito un nastro magnetico datomi da Bernardo Bertolucci con una sua conversazione con un macrò, lunga due ore; il macrò diceva che andava a Rebibbia in un punto da cui poteva parlare con la sua donna incarcerata e un'altra volta ci mandò un amico a portare una certa notizia e l'amico divenne lui l'amante della donna, anche se a parole fin quando la donna non uscì; si accendono si intrecciano amori di continuo tra quelle dentro e quelle fuori. Ci allontanammo nell'intento di veder sorgere l'alba a San Pietro e attraversammo come il vento la città col timore che la luce ci battesse di qualche minuto.

Il pilota — Rocchi, emiliano — avverte Riccone di stare attento perché Piccone, che rende leggero e intraprendente il suo corpo di circa cento chili pur di riuscire a vedere nella *loupe* un metro di più, farneticando di teleobiettivi ha toccato un comando che poteva farci impennare di colpo.

Una finzione di pace e libertà

Siamo sulle caserme del viale Giulio Cesare, con i cortiloni di una vuotezza umbertina. Il ministero delle Finanze è tra le cose più immense e via Veneto no, è niente, grigia e tronca; Regina Coeli di elaborata massiccia costruzione, inventata, ha davanti l'ombra di via della Lungara dove stanno forse scopando la saletta della *Cine Arte* nella quale domattina Di Giammatteo polemizzerà con Romm, Ciukrai e la Zorkaia circa il tema «Cinema e società». Sulla Tiburtina c'è una zona industriale che nasce con le case degli operai vicine, dall'architettura nordica. Cercavo di far cadere in qualche luogo le cifre del bollettino statistico della capitale che Massimo ieri mi ha portato: ma invano in quanto è tutto così compatto (la stessa acqua del Tevere, verde e pallida, non sembra acqua ma è ferma e compatta; i muraglioni del fiume sorreggono i viali come giardini pensili). Il bollettino statistico a saperlo leggere (e io non lo so leggere) svela quasi tutto: crolli otto, allagamenti trentasei, nati in agosto quattromiladuecentotrentanove, morti milletrecentosessantotto; l'ora in cui avvengono più incidenti è le nove del mattino. Trasporti funebri *classe prima cristalli e cavalli*, quarantaquattro; *classe prima auto*, cinquecentoquarantaquattro; israelitici *classe unica auto*, otto. Matrimoni sempre di più, intorno ai sedicimila all'anno. Protesti cambiari 60.556 al mese. Poveri 15.807, meretrici riscontrate affette da malattie veneree 35 su 1505 fermate. Invertiti fermati due. Visitatori musei e gallerie 12.000 in un mese. Abbiamo atterrato rasentando i tetti della «Squibb», della «San Pellegrino» e della «Lancia». Suonava la sirena dell'una. Mi sono ricordato Pisa, l'aeroporto di Pisa, da dove partii per Roma due mesi fa. Venivo da Viareggio (ma perché, Leonida, non si abolisce il voto segreto? II premio Viareggio dovrebbe perfino pubblicare i verbali delle sedute. Svecchiare i premi significa rendere più piena, più attuale la responsabilità dei giudici). C'era caldo, un cinese e degli italo-americani aspettavano l'aereo per Roma. Sui tavoli del bar delle bottigliette di coca cola vuote con la cannuccia dentro. Due soldati americani camminavano su e giù sorvegliando, e un altro americano in tuta, con un berretto giallo, altissimo e un po' curvo, faceva dei segnali a un apparecchio appena sceso. Erano cose militari. Si vedevano degli aeroplani, ferrosi nel colore, dalle forme paurose, che forse sono quelli che trasportavano le nostre truppe nel Congo. Andai verso l'apparecchio dell'Alitalia che ci doveva portare a Roma come se sentissi di colpo di essere un'altra cosa di quello che credevo, come vivessi una grande finzione di pace, di libertà. Tutti fingiamo, le hostess fingono, ci distraggono con la colazione, il bell'azzurro delle loro divise e io inganno qualche altro con una risata e con un progetto per il 1963.

Cesare Zavattini

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 25 (nuova serie) anno 19 — Sabato 27 ottobre 1962 — Lire cento

Problemi dei giovani

Articolo di Palmiro Togliatti per il XVII Congresso della FGCI

pag. 3

Sommario

La nuova legge sulle città pag. 7

pag. 27 *Il "Diario" di Cesare Zavattini*

Nei documenti

Il discorso di Terracini al Congresso di Livorno del PSI (1921)

Per la libertà di Cuba!

Per la pace!

Contro l'imperialismo aggressore!

Anton Giulio Bragaglia

Giovanni Verga

Bisogna dare atto alla GNAM (Galleria d'Arte Moderna) di Roma, con una mostra da poco conclusa e un volume di studi in uscita, di avere tolto dall'oblìo quella eclettica ed eccezionale figura di uomo di spettacolo che è stato Anton Giulio Bragaglia. Il titolo della mostra, curata da Claudia Palma con Elena Alexia Casagrande, Mario Gatti e Bianca Sofia Romaldi e per l'allestimento di Liselotte Corigliano, "L'archivio di un visionario" è programmatico. Davvero Anton Giulio Bragaglia è stato un visionario, uno sperimentatore, un precursore di tendenze, stili, gusti, tecniche espressive. Già il cognome evoca soggezione per la fama del clan famigliare, composto da lui e dai fratelli Carlo Ludovico e Arturo, che tanto lustro hanno dato allo spettacolo nazionale italiano, in tutte le sue forme, e per un lunghissimo periodo, dall'intervallo tra le due guerre mondiali con le sue ineguagliate avanguardie, fino al secondo Dopoguerra. In particolare l'insaziabile e onnivoro Anton Giulio, mai pago di conoscenze e curiosità, spaziò in tutti i campi delle arti e dello spettacolo al pari di pochissimi o forse di nessun altro nella sua epoca e ben oltre. La mostra lo metteva in chiara evidenza in linea cronologica, a partire dalla sua attività di prolificissimo e ardito innovatore nel campo della regia teatrale con le due compagnie da lui fondate negli anni Venti e Trenta, con il Teatro degli Indipendenti e il Teatro delle Arti. Allestì e diresse decine di spettacoli di autori anche stranieri mai visti né sentiti in Italia , soprattutto in quei tempi di autarchia, tra cui Brecht; poi fotografo, impresario teatrale, editore di giornali, sceneggiatore, critico e regista cinematografico. E anche la sua attività nel campo della settima arte, anche se meno nota delle altre,

segue a pag. successiva

Anton Giulio Bragaglia (1890 – 1960)

segue da pag. precedente

si distingue come una delle più originali nel panorama del suo tempo. Ovviamente una figura del genere non poteva che restare estranea al cinema commerciale e a quella delle grandi produzioni, così come non si fece sedurre dalle sirene dello star system per fare cassetta. Si mosse invece sempre nel solco di un cinema di ricerca e di esplorazione di nuove tecniche e linguaggi, come del resto imponeva un po' in tutta Europa la sua epoca. Che era politicamente angusta, eppure così vivace artisticamente, soprattutto in Francia, Germania e Russia, come si sa. Quella di regista e autore cinematografico per Anton Giulio è una specie di sottotraccia che attraversa tutta la sua vita artistica, in modo forse un po' secondario, ma continuo. Erano gli anni del surrealismo e dell'espressionismo e del cine-occhio di Dziga Vertov, per dirne alcuni. E Anton Giulio non poteva restare indifferente a questo turbine di innovazioni.. Addirittura li precedette: alla GNAM è stato possibile rivedere la pellicola *Thaïs*, girata nel 1917 per la Novissima Film con le scene e i costumi del grande pittore e scenografo futurista Enrico Prampolini. Un gioiello, di cui si conosce un'unica copia incompleta (conservata alla Cinémathèque française e digitalizzata per Roma), che si è potuto gustare con calma, accanto alla non meno raffinata locandina - manifesto apparsa all'uscita del dramma in celluloide. *Thais* che fu girato in un teatro di posa della via Flaminia, dove ora c'è un garage, è il secondo e unico sopravvissuto dei tre lungometraggi girati da Anton Giulio per la Novissima: il primo, *Il mio cadavere*, è dello stesso anno, il 1917 e il terzo, *Perfido incanto*, dell'anno dopo. Un quarto ed ultimo, *Vele ammainate*, è del 1931. Pochissimo si sa di *Il mio cadavere*, se non che ebbe noie con la censura che lo decimò, probabilmente per via di scene quasi da "film horror" - come dice Mario Verdone, l'unico che in passato si è occupato di lui - tanto da farlo sembrare un'anticipazione del *Gabinetto del dottor Caligari*. *Thais* è il drammone misconosciuto e maledetto della bellissima e fatale dark lady Vera Preobrajenska, detta Nitchevo, contessa russa attiva in campo letterario con la pseudonimo appunto di Thaïs. Lei trascura Oscar, che l'ama perdutamente, per inseguire uomini sposati, che seduce e trascina sull'orlo della rovina. Non riesce però ad irretire il conte di San Remo, e proprio per questo lo invita nella sua stranissima casa ornata da decorazioni geometriche. Il comportamento di Thaïs scatena la gelosia dell'amica

La scenografia di Enrico Prampolini in "Thais" (dal sito Futuristinow) con l'attrice russa Thais Galitsky

"Thaïs" film muto (1917) legato al movimento futurista, diretto da Anton Giulio Bragaglia e Riccardo Cassano. Le attrici russe furono Thaïs Galitsky e Ileana Leonidoff

Bianca, innamorata del conte, che si lancia in una disperata corsa a cavallo, nella quale trova la morte. Sentendosi responsabile, Thais entra in una stanza segreta della sua casa, che riempie di gas con l'intento di suicidarsi. All'ultimo ci ripensa, ma la stanza è ormai bloccata dalle inferriate: non riesce più a fuggire e muore tra i tormenti. La sceneggiatura fu scritta da Bragaglia e Riccardo Cassano, un regista

"Perfido incanto" film muto (1917) legato al movimento futurista, di Anton Giulio Bragaglia, interpretato da Thais Galitsky

proveniente dalla Cines che, secondo alcuni, fu il vero regista del film, data l'impreparazione di Bragaglia nel campo della tecnica cinematografica. Le scenografie e in particolare i grandi fondali di Enrico Prampolini, fondamentali nel progetto sperimentale dell'opera, delineavano un "ambiente geometrico, astratto, decorativo, con spunti simbolistici anche molto pronunciati [e con] grandi occhi dipinti sulle pareti ed altri con grandi cerchi intersecati": difficile trovare qualcosa di analogo o anche simile in altre parti d'Europa. Già in precedenza Bragaglia aveva realizzato una mostra (1911) ed un libro (1912) sulla "fotodinamica futurista" , aveva stampato delle cartoline e tenuto delle conferenze in cui sosteneva che si era in presenza di un'arte nuova, la sola che poteva catturare la complessità del movimento ed il ritmo della realtà. A seguito di quelle esperienze anche a distanza di anni egli rivendicò un po' arditamente una priorità italiana rispetto alle avanguardie cinematografiche francesi e russe, e secondo alcuni persino anche all'espressionismo tedesco.
Sempre per la Novissima, con lo stesso co-sceneggiatore e con le scene di Prampolini, uscì nel 1918 *Perfido incanto*. Qui non c'è più un soggetto storico, ma una classica storia di passione amorosa da romanzo d'appendice tardo-romantico. Atanor, indovino e malvivente, vuole possedere la sua giovane pupilla Circe, ma questa è innamorata di Mario e lo respinge. Mario è però sposato con Adriana e per liberarsi di lei Circe rivela ad Atanor che essa è al corrente dei suoi traffici, cosicché Atanor la elimina. Nulla si oppone più alla loro relazione, ma Atanor non demorde ed organizza un losco complotto per allontanare i due amanti; poi torna alla carica con Circe che per difendersi lo uccide. Ma intanto Atanor era riuscito a far credere a Mario che sia stata Circe ad eliminare Adriana ed ora che è morto non lo può più smentire. Mario inorridito abbandona Circe che si uccide. Per molto tempo vi è stata un'incertezza a proposito di una pellicola ritrovata nel 1938 presso la Cinémathèque française e ritenuta la versione francese di *Perfido incanto*. Successivamente è stato stabilito che si trattava dell'edizione francese di *Thaïs*, e fu smentito anche l'errore che potesse trattarsi di uno stesso ed unico film. Si tratta dell'unica copia superstite - anche se parziale - del film, che nel 1970 fu anche proiettata a a Venezia.
Non ha nulla a che vedere con questi *Vele ammainate*, l'unico lungometraggio sonoro di Anton Giulio, prodotto dalla Cines nel 1931 e anch'esso perduto.. E' la storia, scritta da Aldo Vergano, di una nave dall'esiguo equipaggio, *L'Innocenza*, e delle tresche che si intrecciano al suo interno ,compreso un triangolo amoroso, finché il vascello in acque equatoriali finisce in una tempesta rimanendone danneggiata. Per girare il film e rendere realisticamente drammatiche le scene del naufragio furono adottati espedienti ingegnosi, come caricare un fianco della stiva con due quintali di sassi per farla pendere. Qui si abbandonano le sperimentazioni futuriste e Anton Giulio cerca invece di portare il cinema all'aperto, "senza ingabbiarlo nella libreria o nel teatro di posa", come disse lui stesso. Si volge verso la natura, dopo essersi tanto interessato alla macchina (futurista) , ma non la imita, perché "non si tratta di rifare o migliorare la realtà della natura, ma di migliorare la sua immagine". E ancora, specifica che "gli antichi dividevano la pittura in tre specie: la naturale fotografica, la ideale antifotografica, che imita cioé con l'aggiunta dell'arte, non copia; infine la fantastica, che inventa. Al cinema occorre generalmente, la seconda". Anche se come regista di cinema di finzione non realizzò più altro, continuò invece ad usare il mezzo per far circolare le sue scoperte nel campo delle tradizioni teatrali italiane e della commedia dell'Arte in particolare, con dei documentari nel Dopoguerra sul folclore e sulle maschere. Ma soprattutto lo ritroviamo, grazie ancora alla mostra su di lui, in tempi molto più recenti, lavorare con Rossellini per la stesura del copione di un film su Pulcinella riflesso diretto dell'interesse di Bragaglia per le maschere e attestato storico del prestigio che continuava a essergli riconosciuti perfino negli anni per lui, dimenticato, amari del secondo Dopoguerra.

Giovanni Verga

QL Quaderni letterari #14

I generi letterari: il thriller storico

L'appuntamento mensile di cultura editoriale condotto da Maria Rosaria Perilli. Abbiamo incontrato Claudio Aita specializzato in Storia del Medioevo e Storia della Chiesa. La rubrica QL Quaderni letterari è disponibile in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** https://bit.ly/2YEmrjr

Maria Rosaria Perilli

La letteratura viene comunemente distribuita in una molteplicità di generi, detti anche "forme codificate", allo scopo di renderne più semplice la suddivisione. Naturalmente una prima, e molto generale, distinzione è quella fra poesia, teatro e prosa, ma è nell'ambito di quest'ultima che la classificazione diventa veramente importante. Potrebbe sembrare una mania di catalogazione, una pura volontà di inquadrare tutto. In realtà non è affatto così e sapere che genere di libro si sta scrivendo o acquistando è fondamentale sia per l'autore, il quale può seguire una struttura narrativa coerente, sia per il lettore, perché gli permette di sapere cosa aspettarsi quando compra un libro e non rimanere deluso durante la lettura. Molti sono infatti appassionati di un determinato genere, ed è naturalmente su questo che la loro attenzione si focalizza.

Secondo il BISAC (Book Industry Subject and Category) in narrativa esistono 239 fra generi e sottogeneri. È dunque impensabile discuterli tutti, ma sicuramente qui possiamo trattare i maggiori, quelli particolarmente diffusi, e per la partenza si è scelto uno dei più amati e seguiti: il thriller storico. La maggior parte è costruita con ambientazione medioevale, essendo questo un periodo che offre molti spunti, e spesso – e non a caso, dal momento che erano tra i pochi ad avere un'istruzione – i protagonisti sono uomini di chiesa. Chi non ha letto e visto in TV "Il nome della rosa?" Uno dei più grandi thriller storici medievali mai pubblicati, ha venduto 50 milioni di copie rendendo famoso Umberto Eco – già semiologo e medievista di livello internazionale – in tutto il mondo. Eco alterna grandiose descrizioni a scene di alto ritmo e i personaggi, quali frate Guglielmo da Baskerville col suo novizio Adso da Melk insieme ai tanti altri, sono magistralmente costruiti, e si muovono perfettamente nel contesto. Ma ci sono tanti altri thriller storici bellissimi e di successo, fra i quali vado a ricordare "I pilastri della terra", di Ken Follett, ancora di ambientazione medioevale, "Omicidi nell'Agorà", scritto da Claude Mossé e che ci porta nell'antica Grecia, "Mors tua" di Danila Comastri Montanari, primo romanzo della corposa serie dedicata a Publio Aurelio Stazio e che ci porta dunque nella Roma antica. Capolavori che ogni autore vorrebbe eguagliare o ai quali, quanto meno, avvicinarsi. E allora come fare a non perdere l'orientamento, comprendere il modo di pensare dei personaggi che abbiamo scelto, con le loro abitudini, necessità, problemi quotidiani? Come calarli perfettamente nell'epoca? Come creare una trama credibile in relazione a quel tipo di situazione e rendere realistica l'ambientazione? Di sicuro occorre un gran lavoro. Quindi, volendo entrare pienamente in questo mondo fatto di delitti e indagini svolte in un tempo ormai lontanissimo, e capire come "condurre la penna" al meglio, faccio oggi alcune domande a Claudio Aita, specializzato in Storia del Medioevo e Storia della Chiesa, autore di diversi thriller storici pubblicati con importanti case editrici e in grado quindi di darci preziosi consigli.

Claudio, innanzitutto ti chiedo come mai hai scelto, fra i tanti, di dedicarti proprio a questo genere.

Uno dei principi della scrittura è "scrivi di ciò che conosci". Sono sempre stato appassionato di storia sin da bambino. Ho poi studiato a lungo il periodo medievale e la storia del Cristianesimo e delle religioni e cimentarmi in quest'ambito è stata per me una scelta, per così dire, naturale. Lo staccarsi, poi, dalla con-

Maria Rosaria Perilli e Claudio Aita

temporaneità mi permette di allontanarmi dai thriller che si leggono oggi e che si vedono nei film o in televisione, e che si assomigliano un po'. Tutti con il solito commissario, le indagini scientifiche, la tecnologia, ecc. I miei personaggi, ambientati spesso nel medioevo, svolgono le loro indagini facendo affidamento unicamente sulla logica e sull'osservazione. Insomma, è un ritorno all'essenzialità e a ritmi meno frenetici. Si tratta di una sfida, almeno per me, più stimolante.

Puoi dirci quali sono le maggiori difficoltà che si incontrano durante la stesura di un testo di ambientazione storica?

Il thriller storico è un genere che non è semplice affrontare. Questo perché, alle difficoltà di costruire e sviluppare la trama del thriller, con i suoi ritmi e le sue dinamiche, e di creare la suspense che tenga incollato il lettore fino alla fine, assomma quella di dover far agire i personaggi in un contesto storicamente rigoroso. E qui non è concesso improvvisare ma bisogna documentarsi per evitare errori. Perché di fronte a un anacronismo, a un'imprecisione, all'erronea citazione di una data o un avvenimento, e così via, c'è sempre qualcuno

che se ne accorge e te lo fa notare. Chi acquista un thriller storico, è uno che di solito almeno un po' se ne intende. Quindi, attenzione! E poi, è fondamentale entrare nella testa del personaggio, agire come agirebbe un uomo di quel tempo, pensare come lui, leggere gli avvenimenti secondo la sua mentalità... insomma vivere la sua vita. Se siamo superficiali, la narrazione diventa artificiosa e questo il lettore lo percepisce subito. Rendere vivo un personaggio storicamente attendibile, farlo muovere con naturalezza nel suo ambiente non è facile e richiede un lungo studio. Bisogna poi stare attenti a fornire al lettore, che non è detto che abbia la nostra stessa conoscenza del periodo nel quale si svolge la vicenda, le informazioni necessarie per comprendere il contesto della vicenda e i dettagli. Naturalmente, senza appesantire la narrazione. C'è da dire che queste regole variano a secondo del livello di verità storica che vogliamo conferire al nostro romanzo. Se inseriamo riferimenti a luoghi, personaggi ed eventi storici per inquadrare ciò che stiamo raccontando, questi devono essere rigorosi e inattaccabili. E, anche se non ci sono riferimenti precisi, lo stesso l'ambientazione, il tipo di personaggi, le loro azioni, le loro citazioni e via di questo passo, devono essere quelli che consideriamo reali per quell'epoca. Altrimenti non scriviamo un romanzo o thriller storico, ma un fantasy.

È possibile scrivere un thriller strutturato su due piani storici diversi? Se sì, quali sono le tecniche di impostazione?

Certamente. Anzi, può essere un espediente per tenere maggiormente sulle spine il lettore, interrompendo una delle due narrazioni nel momento cruciale, passare all'altra vicenda e interromperla sempre in un momento decisivo, per poi tornare al racconto principale e così via. Sempre giocando sulla suspense e sul ritmo. Bisogna stare attenti, comunque, perché rischiamo in questo modo di ingenerare confusione nel lettore. Non ci devono essere intervalli troppo lunghi nelle storie. Ed è bene che le due vicende, pur separate, alla fine confluiscano, ovvero che ci siano dei forti legami fra i due piani temporali che alla fine vengono rivelati al lettore.

Maria Rosaria Perilli

16. Festa del Cinema Di Roma 14.24 ottobre 2021 Auditorium Parco della Musica e in altri luoghi della Capitale

La SQ alla 16. edizione della Festa del cinema di Roma

Spettatrice Qualunque

La Festa del cinema di Roma è scivolata via in questo autunno 2021 confondendosi con le riaperture dei cinema senza limiti di spettatori e con le piattaforme trasbordanti di film e di serie in anteprima. Disagi particolari non ne sono stati avvertiti, unici eventi la presenza di star americane come Tarantino, Tim Burton ed altre, ben contente di godersi una vacanza romana tutta pagata. Il red carpet è stato poco affollato e solo per le proiezioni all'Auditorium di via della Conciliazione, Alice nella città ha fatto rimpiangere, per migliore organizzazione, le precedenti edizioni. La SQ, priva di qualunque base culturale seria ha operato come suo solito una selezione di opere da vedere seguendo i suoi opinabili gusti e secondo le possibilità di prenotazioni on line (comunque meno difficili di Venezia).

Dovendo la SQ sfogare il suo alto tasso di acidità comincia con l' elencare quelli che per lei sono stati gli orrori della Festa.

Tra i film in concorso la SQ é rimasta molto delusa da *Cyrano* di Joe Wright, trovandolo semplicemente orribile. Ma perché cantano? Ambientato a Noto? Etna sullo sfondo? Unico risultato, lesioni acustiche per le insopportabili musiche.

Ha trovato *Promises* di Amanda Shers, terribile, confuso, incomprensibile. Non ha avvertito tensioni amorose, l'ha dimenticato subito completamente.

Per Alice nella cittá *Anni da cane* di Fabio Mollo le é sembrato un film già visto, una storia quasi scontata raccontata in modo confuso. L'originalità sta solo nel titolo peraltro ambiguo (istintivamente si pensa a una vita da cani e non alla durata della vita dei cani). Lei ragazza complessata, l'amica del cuore, un amico e un amore. Nulla di originale. Poi, che peccato, la giovane attrice Aurora Giovinazzo che in *Freaks out* era una ragazza elettrica con capacità magnetiche che bucavano lo schermo appare qui solo capace di stralunare i suoi bellissimi occhi tondi. Comunque chi lo volesse vedere lo trova già disponibile in streaming su Amazon Prime.

In coproduzione con Alice la Festa ha proiettato *Dear Evan Hansen* di Stephen Chbosky,. Parla di ragazzi problematici con famiglie disposte per sopravvivere al dolore a credere in un'amicizia che non c'è mai stata. Il cast gode di genitori interpretati da attori famosi, una per tutti Julianne Moore ma ciò non basta. Anzi rende più intollerabili il ricorso alla formula musical e l'equivoco dei due ragazzi disadattati (uno suicida e uno aspirante tale) affoga in musiche e canzoni orribili.

Time is Up di Elisa Amoruso. I motivi per i quali sia stato selezionato come visione per Alice restano oscuri. Quanto sarà costato? Speriamo lo vedano in pochi. Non riesce la SQ a farne una critica articolata in questo caso non per i suoi limiti ma perché per fortuna nulla le é rimasto impresso.

Evento speciale *A casa tutti bene* (la serie) di Gabriele Muccino. Ma non bastava il film?

Stories of a Generation con Papa Francesco di S. Ercolano e con un episodio diretto dalla figlia di Scorsese: mah!

Con *Vita da Carlo*, serie Amazon, con Verdone (che voleva solo film in sala), qualche risata si fa ma in streaming (è già disponibile) la SQ non ha proseguito a guardarlo e ha invece riflettuto sull'efficacia delle sale a trattenere gli spettatori: spesso si rimane fermi nelle poltroncine per non disturbare i vicini, a casa si spegne il tablet e si passa ad altro.

Red Roket di Sean Baker storia di un attore porno:boh! Era nella sezione *Tutti ne parlano*, la SQ si chiede quanti, tra i tutti, ne parleranno bene.

Sempre nella sezione *Tutti ne parlano* sembra interessante *Mothering Sunday* di Eva Husson. Potremmo trovarci di fronte a una storia ben narrata di amori tragici e forti e di successi da Nobel per una donna che era agli inizi una semplice cameriera. Ma la SQ a volte fa la snob e ha l'impressione che si sia voluto confezionare un prodotto alla *Downtown Abbey* per seguire il gusto di un pubblico affascinato da castelli e campagne inglesi.

La SQ, deve ammetterlo, ha trovato di suo gradimento non pochi film tra quelli in concorso.

The Eyes of Tammy Faye di Michael Showalter, il film d'apertura, rimarrà impresso in chi l'ha visto per la brillantezza dei colori e per la storia, profondamente, essenzialmente, tipicamente americana di una coppia di telepredicatori evangelici che tra gli anni 70 e 80 ebbero reti televisive capaci di assicurare loro masse di fedeli. Scorrettezze finanziarie e subdoli concorrenti interessati ad usurparne la notorietà condussero a un'inevitabile caduta. Tutto é narrato efficacemente e anche la SQ ha apprezzato.

L'arminuta di Giuseppe Bonito è fedele al romanzo di Donatella Pierantonio, ne rispetta trama ed emozioni. C'è lo spaesamento della bambina, quasi adolescente, sradicata dalla famiglia piccolo borghese che si ritrova figlia di una famiglia rurale, povera e numerosa.

Passing di Rebecca Hall è un'opera in raffinato bianco e nero che narra di donne nere che si fingono bianche. Forse l'estetica comprime l'etica, ovvero si segue il film come un susseguirsi di immagini d'indubbio valore artistico e si entra meno nel dramma delle protagoniste.

Charlotte, animazione di Tahir Rana e Eric Warin, è ispirato alla storia vera di un'artista, Charlotte Salomon, autrice di quella che può essere considerata la prima graphic novel sulla propria vita, su quella della propria famiglia di donne suicide, sulla Shoah.Tra Berlino e Nizza ci sono amori, passione per il disegno e nonni intransigenti cui sarà servita una letale omelette.

Les jeunes amants di Carine Tardieu: un giovane dottore e una settantunenne col Parkinson, interpretata da una credibile Fanny Ardant, vivono un'inaspettata passione. Delicato e realistico, il film è un bel film.

"Les jeunes amants" di Carine Tardieu

"One Second" di Zhang YImou

One Second di Zhang YImou. Un padre evade da un campo di lavoro forzato durante la rivoluzione culturale cinese e, rischiando pene ancora più severe, affronta un durissimo viaggio per assistere alla proiezione di un cinegiornale dove per un solo secondo compare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la figlia, lavoratrice modello. La pellicola é rubata da un'orfana vagabonda, furbissima, ed è un susseguirsi ininterrotto di avventure, disgrazie, momenti di commozione, scherzi e pestaggi. Oltre all'amore paterno, la fotografia di paesaggi desertici e i personaggi molto particolari c'è sopratutto il cinema. É un inno alla magia di pellicole, proiettori e schermi.

Farha di Darin J Salam, riesce ad essere efficacemente claustrofobico. Una ragazza coraggiosa, ambiziosa e attaccatissima al padre si trova nel 1948, durante la prima guerra arabo-israeliana, rinchiusa, per salvarsi, nella cantina della sua casa. Non riesce ad uscirne per un tempo che sembra infinito e da fessure nella parete assiste a violenze inaudite. Ci sono film che servono a non dimenticare le atrocità subite da chi ha vissuto in territori di guerra e di invasioni. Per riuscire nell'intento questi film devono far soffrire.

"Farha" di Darin J Salam

Farha riesce nello scopo e per quasi due ore si rimane chiusi con lei nella sua cantina.

Una pelicula sober parejars di Oriol Estrada e Natalie Cabrol, è un divertente omaggio al cinema di due registi dominicani che indagano con molta ironia sui rapporti di coppia, sulla loro coppia e sull'importanza dei cinema. Una boccata d'aria fresca.

In *C'mon C' mon* di Mike Mills, un giornalista che sta svolgendo un'indagine su cosa pensano del "mondo" i bambini statunitensi, si trova coinvolto da zio nel mondo del nipote che gli viene affidato. Si crea un legame intenso tra i due e il senso di "famiglia" con la tenerezza del rapporto passano allo spettatore in tutta la loro pienezza.

Per Alice nella città è stato proiettato *Petite maman* di Celine Sciamma. E' una delicatissima storia dell'incontro di una bambina con la propria mamma magicamente sua coetanea. Sembra tutto molto realistico, dalla casa al bosco, al rapporto d'amicizia che si crea tra le due ragazzine. Non c'é nulla di stonato o artificioso.

La Festa ha regalato fuori concorso anche momenti di puro divertimento.

Per esempio *Strappare lungo i bordi* di Zerocalcare, fa divertire, fa ridere, fa rivivere situazioni di disagio della quotidianità in modo esilarante.

Crazy for Football-Matti per il calcio, restituisce un Sergio Castellitto a suo agio come tifoso e, come dai tempi del *Grande cocomero*, sensibile psichiatra.

"Luigi Proietti detto Gigi" di Edoardo Leo

Con l'Omaggio *Luigi Proietti detto Gigi*, di Edoardo Leo si é vista la sala piena di pubblico e si sono sentiti applausi come a teatro. Evidentemente il lavoro, con materiali inediti e pezzi stranoti, ha colpito il cuore degli spettatori. Sicuramente a Roma ha giocato l'affetto per un attore molto amato le cui performance scatenano il riso e la cui bravura non ha confronti ma si é stati al cinema come se si fosse a teatro e il pubblico é entrato nella scena.

Tra gli Eventi speciali, la SQ non ha storto il naso per *E noi come stronzi rimanemmo a guardare* di Pif dedicata ai rischi che stiamo correndo con le nuove tecnologie. Ci siamo dentro e non ci pensiamo. Ce lo ricorda Pif con un film solo apparentemente leggero.

E, sempre tra gli Eventi speciali la SQ è stata addirittura conquistata da *I fratelli De Filippo* di Sergio Rubini. Un gioco perfetto di ricostruzione degli inizi della carriera dei tre De Filippo. In qualche modo un'operazione che con modalità e spirito diverso, colma e completa la storia degli eredi di Edoardo Scarpetta presentata da Martone a Venezia. Impossibile dire se un film sia meglio dell'altro. Ininfluente decretare quale sia il più veritiero. Che la vena artistica di famiglia crei mostri sacri é indubbio.

"Caterina Caselli, una vita, cento vite" di Renato De Maria

"I fratelli De Filippo" di Sergio Rubini

Raccontare mostri sacri come Edoardo sembrerebbe rischioso e invece il vecchio teatro salva il nuovo cinema. Venezia e Roma, Scarpetta e De Filippo. Nessuna sbavatura.

La Festa del cinema 2021 ha, infine, concesso molto spazio a documentari su figure importanti dello spettacolo. Indipendentemente dal valore dei protagonisti, questi lavori sono stati giudicati dalla SQ in alcuni casi inutili (Marina Cicogna), in altri rinvigorenti (Caterina Caselli), in altri, occasioni sprecate (Monica Vitti).

Marina Cicogna, la produttrice di A. Bertinetti: la SQ ha solo notato che la proiezione nella sala del MAXXI é stata simile a un tè a casa della contessa, pubblico molto chic, formato quasi tutto da invitati.

Caterina Caselli, una vita, cento vite di Renato De Maria: tutte le canzoni della nostra gioventù con la forza di Casco d'oro. Interessante perché indaga sui motivi del successo, sulle doti non solo di cantante ma anche di produttrice musicale e di scopritrice di talenti. Gradevole l'alternanza di interviste e testimonianze. Rinvigorente come già detto l'ascolto dei brani. Nessuno lo può giudicare (il documentario) men che bene

Vitti d'arte Vitti d'amore di Fabrizio Corallo ha deluso. Ci sarebbero state anche qui cento vite d'attrice da raccontare, invece si sono viste poche interviste, qualche testimonianza, qualche spezzone di film. In pratica poco del già noto. Ciò non toglie che nel caso di Monica Vitti anche ricordare una piccola parte di quanto già si sapesse, fa sempre piacere.

Inedita di Katie Bernardi, é quasi una confessione su fragilità e sindromi di Susanna Tamaro. È un lavoro garbato, utile per entrare in empatia con una scrittrice molto letta ma spesso non altrettanto amata.

16^ edizione della Festa del cinema di Roma, la SQ non si é annoiata quasi mai.

Spettatrice Qualunque

"Mediterráneo" (Open Arms – La legge del mare) ha vinto il "Premio del Pubblico FS"

Auguri Monica per i tuoi 90 anni. Acquarello su carta, 2021 di Luigi Zara

France (2021) Bruno Dumont – vero cinema e falsa realtà

France de Meurs è una brillante giornalista, sempre di corsa fra una diretta televisiva, una guerra in paesi lontani e il trambusto della sua vita privata. Il suo mondo scintillante sembra però crollare dopo un banale incidente stradale. Questa inaspettata irruzione della realtà le fa rimettere in discussione tutta la sua vita. France tenta di rifugiarsi nell'anonimato ma la sua fama la rincorre. Fino a quando un nuovo amore sembra mettere fine alla sua ricerca

Tonino Mannella

Chi conosce i precedenti film di Bruno Dumont sa che è un autore molto particolare e interessante, chi non lo conosce può trovarsi spiazzato dal suo stile e dalla scelta delle tematiche. In entrambi i casi la visione dei suoi film genera spesso dibattito e letture diverse, in rete è difficile trovare valutazioni unanimi nelle recensioni dei suoi film e probabilmente ciò non disturba il regista francese semmai il contrario. Dumont infatti non si è mai preoccupato di dover assecondare il suo pubblico o la critica quanto piuttosto proporre ragionamenti anche profondi intorno alle tematiche affrontate e se questo a volte ha prodotto polemiche è il segno che l'autore ha colpito il bersaglio, d'altronde in quanto ex professore di filosofia la dialettica è il suo pane quotidiano.

France non sfugge a queste dinamiche, l'uscita nelle sale ha prodotto pareri discordanti dovute anche in parte all'etichetta di genere fuorviante oltreché errata. Il film, diciamolo subito, non è una commedia, semmai una satira a un certo modo di fare giornalismo, ma questo non è neanche il tema principale. Seppur presente e rilevante la critica alla eccessiva spettacolarizzazione dell'informazione televisiva non è l'obiettivo centrale del film di Dumont.

Ciò che il regista vuole indagare e analizzare è l'umanità che compone e fa funzionare il sistema mediatico, è proprio la componente umana, attraverso la presa di coscienza, a consentire di sfuggire all'alienazione causata da una realtà iper-mediale dove l'esigenza del vero non può che ottenersi tramite la finzione. Uno dei punti di forza del film infatti, è lo svelamento dei meccanismi, prettamente cinematografici, che creano la realtà proposta dai mezzi d'informazione. La costruzione delle notizie e dei reportage è in qualche modo un processo di finzione tramite il quale il reale viene continuamente adattato per soddisfare gli standard produttivi, processo che necessita oltretutto anche di una grande dose di cinismo, molte delle scene del film evidenziano questa caratteristica che a un certo punto mette in pericolo la carriera di France De Meurs.

La giornalista d'assalto protagonista della pellicola, diventa così l'eroina che combatte la sua battaglia per restare umana e per non essere sopraffatta dai meccanismi seducenti della fama, della notorietà e del senso di onnipotenza che ne consegue. Da un avvenimento quasi banale per la sua dinamica, un tamponamento nel traffico cittadino, parte il percorso di consapevolezza della donna che la porterà a fare i conti con le contraddizioni del suo lavoro e alla scoperta di una umanità genuina non filtrata dalla lente di una telecamera, questo percorso la condurrà al nord della Francia, verso paesaggi rurali che tanto ricordano l'ambientazione dei primi film del regista, una sorta di ritorno alle origini, a una autenticità primordiale.

Lo stile di regia del film gioca continuamente sul rapporto tra realtà finzione: la prima scena che vede la partecipazione del vero presidente della repubblica francese Emmanuel Macron che interpreta se stesso in una affollata conferenza stampa dove risponde alle domande incalzanti della giornalista d'assalto mette già in guardia lo spettatore su quello verso cui il film è indirizzato. Ecco che allora acquistano senso anche le scelte apparentemente forzate: i tailleur eccessivamente vistosi della Seydoux, lo stile americano delle trasmissioni giornalistiche, per nulla corrispondente ai reali programmi d'informazione francesi, o i presunti errori cinematografici come l'automobile senza sportello, tutti elementi questi invece importantissimi nel ricordare allo spettatore che quello a cui sta assistendo è una finzione, uno spettacolo senza nessuna pretesa di realtà. Esattamente il processo opposto che regola la "cinematografia" dell'attualità denunciata dal film.

La stessa scelta dell'attrice protagonista, una splendida Lea Seydoux, persegue lo scopo di proporre una figura credibile che fosse allo stesso tempo una star internazionale ma anche una persona come tutte le altre, oltre a lei completano il cast un variegato nucleo di attori composto da: Benjamin Biolay conosciuto e apprezzato come musicista e compositore oltreché come attore, Blanche Gardin una famosa attrice comica proveniente dal mondo della stand-up comedy e l'esordiente Emanuele Arioli, professore associato di lingue e letterature medievali all'Université Polytechnique Hauts-de-France, a Parigi, con la passione per la recitazione che quasi per caso si è ritrovato a ricoprire uno dei ruoli più importanti del film. Su di loro Dumont ha lavorato per far emergere le particolarità di ciascuno attraverso una metodologia collaudata negli anni: come sua abitudine infatti il cast non era a conoscenza dell'intera sceneggiatura, di volta in volta il regista dava istruzioni sulla scena da girare proprio per preservare l'autenticità

delle emozioni e della rappresentazione, allo stesso tempo però c'è stata una comunicazione continua tramite auricolari, anche durante le riprese, provocando reazioni diverse, anche negative, negli attori non tutti abituati a questa particolare linea di lavoro.

Come nel precedente lungometraggio *Jeanne* del 2019, Dumont ha affidato le musiche al compositore Christophe che ha creato una colonna sonora che segue liricamente, adattandosi alla perfezione, agli stati d'animo di France questo anche grazie al fatto che l'intero commento musicale è stato realizzato direttamente in fase di montaggio, la prematura scomparsa del musicista francese avvenuta poche settimane dopo il montaggio non gli ha impedito però di vedere, con profonda soddisfazione, il lavoro ultimato.

France è un film, poco appariscente dal punto di vista estetico, cosa che vale per tutta la filmografia di Dumont, ma riesce ad agire nel tempo, stimolando nello spettatore riflessioni e interrogativi che vanno al di là della storia narrata. Le parole di Dumont spiegano meglio di qualsiasi analisi l'intento della pellicola "Osservando ciò che accade nel mondo digitale, notiamo che tutti quei piccoli schermi diffondono il cinema, le immagini montate, tagliate, e dunque la finzione, ma si può comunque ricavare del vero da essa. Come nel mio film: è volontariamente basato su fatti inventati, ma rappresenta qualcosa di vero".

Sicuramente non un film particolarmente spettacolare o innovativo da un punto di vista cinematografico, ma un altro tassello di una filmografia interessante che pone al centro l'uomo e il suo rapporto con la società e tutte le sue contraddizioni.

Tonino Mannella

I 100 anni di Rigoni Stern nel ricordo del magnifico ritratto del compianto Carlo Mazzacurati

Tonino De Pace

Tutto attorno è neve e montagna nel bianco e nero invernale che domina, cromaticamente, le immagini. È l'Altopiano di Asiago luogo in cui ritrovare i racconti di Mario Rigoni Stern che tra quelle montagne ha vissuto la sua vita, quella stessa che ha raccontato nei suoi libri.

Tra il 1999 e il 2002 Carlo Mazzacurati realizzò, con la collaborazione di Marco Paolini, il primo dei tre ritratti ideati per tracciare altrettanti profili di illustri intellettuali veneti. Questo primo film fu dedicato a Mario Rigoni Stern, i successivi ad Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello.

Quest'anno, anzi questo mese, sarebbe stato il centenario della nascita di Rigoni Stern e cogliendo l'occasione di questo numero sicuramente importante per questa nostra rivista, pare opportuno ricordare un uomo che ha saputo essere un silenzioso e solitario scrittore, innamorato della vita e della montagna, segnato dall'esperienza della guerra, che ci ha lasciato nei suoi libri non soltanto una parte della sua memoria, ma insegnamenti decisivi e universali per una ecologia dell'esistenza che matura nella riflessione e mai nella fretta del fare, mai nell'ingordigia dell'essere. Ma ricordiamo anche Carlo Mazzacurati, strappato prematuramente alla vita, autore di grande sensibilità e di schietta ironia come dimostra la sua filmografia, così anomala per un autore italiano. Un autore di confine, con l'occhio rivolto al mondo che trovava in quell'area geografica dentro la quale anche Rigoni Stern ha saputo fare sedimentare la sua esistenza in quella affinità tra i due autori che non era solo condivisione della stessa regione, ma era, soprattutto, condivisone di valori e di prospettive di vita. In mezzo Marco Paolini che di quel mondo austero e introverso si è fatto molte volte interprete attraverso le sue mediazioni teatrali e i suoi monologhi carichi di tragica malinconia.

È con queste premesse che vanno affrontati i poco più di 50 minuti che compongono il film di Carlo Mazzacurati e Marco Paolini, è con l'animo disponibile che vanno ascoltati i racconti di Mario Rigoni Stern, che non pronuncia mai, da buon montanaro, una parola in più del necessario, rendendo prezioso il suo affabulare e affascinante il senso dei suoi racconti.

Racconti che prendono le mosse dalla guerra, dalla sua prigionia nel lager tedesco dopo la caduta del fascismo, quegli stessi episodi che danno vita al suo libro sicuramente più famoso che è *Il sergente nella neve*, di cui davanti alla macchina da presa di Mazzacurati narra la sua genesi, l'essere stato prima solo un rotolo di carte tenute insieme da uno spago che al suo ritorno a casa stavano per finire in bocca alla sua cagnetta.

Si srotola la memoria di Rigoni Stern nella lunga chiacchierata con un Marco Paolini curioso e a tratti incantato dalle parole dello scrittore. Un Rigoni Stern che tutto ritiene di essere, magari un ex impiegato del catasto, ma non uno scrittore. Ma invece è proprio di scrittura che si parla o meglio di quello che sarebbe diventato scrittura dura e impietosa in quel radicamento nel passato, tanto che la sua figura sembra ancora soffrirne al solo ricordo. Mazzacurati e Paolini tirano fuori un film intenso, soprattutto teso su quel filo che si fa ponte resistente tra passato e presente, tra quel mondo e il mondo di quegli anni, già tanti oggi a pensarli, almeno 20, che hanno ancora una volta mutato le prospettive, esasperato i temi soprattutto di una memoria sempre più

Carlo Mazzacurati (1956 - 2014)

labile, come racconta lo stesso Rigoni Stern.

Il film e gli altri ritratti della trilogia, ci rivelano non solo il personaggio dello scrittore che Primo Levi considerava il migliore scrittore italiano – e sono commoventi i ricordi che Rigoni Stern dedica allo scrittore torinese – ma ci rivela anche il senso più complessivo della sua figura di regista consapevole di quanto il cinema stesso possa diventare, a sua volta, deposito di memoria per il futuro. Ed è per queste ragioni che questi tre film diventano oggi preziosi e quasi indispensabili. In particolare

"Ritratti: Mario Rigoni Stern" (1999) di Carlo Mazzacurati (1999). Film-intervista con Marco Paolini. Nella foto Mario Rigoni Stern con Marco Paolini

il film dedicato allo scrittore di Asiago ci permette di comprendere un passato più remoto, quello fatto di fame e guerra, ma anche di solidarietà tra la collettività. In un bianco e nero ancora sgranato dal supporto di celluloide, Rigoni Stern e Marco Paolini, seduti al tavolo mentre fuori nevica o attraversando la nevicata che imbianca il paesaggio, sembrano assorbiti da quella atmosfera sospesa ed irreale e il

Mario Rigoni Stern (1921 - 2008)

film si alimenta anche di questa ambientazione che ne caratterizza lo scenario. Un cinema didattico se vogliamo, un cinema biografico che oggi quasi viene a mancare e soprattutto un film fortemente sentito dal suo autore, autoprodotto con la sua Vesna Film. Un cinema che lascia una serie di testimonianze, costituendo innanzi tutto un archivio di notizie utili per conoscere questa personalità appartata ma importante della cultura italiana proprio perché lontano da ogni clamore e da ogni pubblicità mercantile. Un archivio che, per chi potrà vedere il film dal DVD che all'epoca fu prodotto, si arricchisce di un'altra mezzora di conversazioni che non sono state montate nel film. Costituisce, come si è provato già a dire, un lavoro essenziale sulla memoria, che è il rovello di Rigoni Stern durante tutta la lunga conversazione con l'attore, ma soprattutto ci ricorda ancora una volta le grandi potenzialità dell'immagine che si arricchisce della parola e quando la parola è affascinante e densa di significato, come quelle pronunciate dallo scrittore, non ci si stanca di un quasi ininterrotto primo piano che potrebbe apparire forma espressiva alla lunga faticosa da reggere. Ci ricorda, infine, le qualità umane e autoriali, lontane anche queste da ogni moda e da ogni corrente artistica, di Carlo Mazzacurati, regista che manca al cinema italiano con il suo cinema di confine sospeso tra più mondi e sempre alla ricerca della verità sull'umanità dei suoi personaggi.

Ritratti è dunque forse il modo migliore, insieme alla lettura dei suoi libri, per ricordare i 100 anni dalla nascita di Mario Rigoni Stern, tenendo sempre presenti le origini del nostro Paese, in altre parole da dove viene l'Italia che trova le sue radici in un passato di fame, ma anche di grande solidarietà, quella stessa che oggi troppe volte manca, troppe volte è insopportabilmente derisa. Un ennesimo messaggio nella bottiglia lanciato ai più giovani perché insieme al cinema più intimo e dimesso, ma non per questo di minore spessore, possano scoprire un autore come Rigoni Stern e leggere i suoi libri, magari in casa mentre fuori nevica, come egli stesso suggerisce, quale unico modo per distaccarsi dal mondo reale e vivere nelle storie dei personaggi dei racconti, ricordando che i suoi libri restano uno spaccato di verità e un resoconto di cose umane e di umane gioie e sofferenze.

Tonino De Pace

Un viaggio nel cinema con Il canto per Europa di Paolo Rumiz

Lucia Bruni

Knud Rasmussen, etnografo ed esploratore groenlandese, nel 1921 si unisce alla quinta spedizione Thule per studiare la civiltà eschimese, in un viaggio tra i ghiacci sterminati di Groenlandia, Canada, Alaska e Siberia, come racconta in "Il grande viaggio in slitta"; l'attore e drammaturgo Antonin Artaud decide di partire per il Messico nell'estate del 1936 e ci racconterà la sua fantastica esperienza fra i Tarahumara, la tribù indigena del Messico settentrionale; nel 1946 l'etnologo francese Marcel Griaule parte per il Mali allo scopo di osservare la popolazione Dogon e dall'incontro con un vecchio cacciatore cieco nasce il libro "Dio d'acqua", resoconto che rivela l'immensità del pensiero di quel popolo, depositario di sapienze millenarie e tutt'altro che primitivo, e così via, se volessimo continuare nella citazione di personaggi che si spingono verso l'altrove per allargare la propria conoscenza, cambiare la propria vita e farne argomento di crescita individuale e collettiva.

E' "un istinto antico", sostiene lo scrittore Nicolas Bouvier ("La polvere del mondo") quello che spinge l'uomo a "mettere in bilico il proprio destino per poter accedere a un'intensità che lo innalzi". "Come un'acqua", scrive ancora Bouvier, l'universo scorre attraverso di noi, prestandoci i suoi colori. Poi però "si ritira" lasciandoci davanti al "nostro vuoto", alla nostra "insufficienza centrale dell'anima".

Credo che appartenga a questo genere l'originale libro (ed. Feltrinelli) di Paolo Rumiz citato nel titolo, ossia un lungo avvincente fantastico viaggio, talora grottesco, talaltra surreale, nelle procellose acque del Mediterraneo, su una barca ultracentenaria ricca di grande storia, alla ricerca dell'Europa, ormai deprivata della propria personalità che sembra avere perfino dimenticato di esistere.

"Quattro Argonauti occidentali –nomadi incalliti- ", detta la quarta di coperta, solcano il mare per ritrovarla e quando sulle coste del Libano danno asilo a una profuga siriana di nome Europa che chiede di fuggire con loro verso ovest, inizia la rivisitazione di tutto un percorso mitologico con l'incarnazione di Europa nella principessa fenicia rapita da Giove-toro e ingravidata in sogno dal re degli dei, la quale, come Grande Madre, darà il suo nome al continente. Questa epopea di gesta antiche va a intrecciarsi al nostro presente alla deriva con alluvioni, conflitti, incendi, pestilenze, naufragi, emigrazioni e turismo di massa, giungendo a capire il senso di una "patria comune" non più violata, sogno agognato di chi non la possiede. Scrive Rumiz:

[...] *"La lebbra del turismo trasformava i luoghi in cartoline di se stessa"*[...] *"Era l'armata del Tutto Compreso che trasformava i Greci in camerieri e saccheggiava l'anima dei luoghi". I figli delle brume si avventavano a ondate sulla Madre rinnegata, marciavano con sandali e marsupio da una flotta di bus coi loro trolley, verso le fauci di navi giganti che annichilivano il mito del mare. E gli dei dell'Acropoli, svegliati dal pandemonio, videro perplessi il nuovo dio superbo del Profitto con un mestolo in mano come uno scettro rimescolare l'immensa caldera di quelle fanterie in ammassamento come cavalli sfiniti al macello"*[...]

L'eterna metafora che si impone a ogni scrittore nel trasmettere il proprio messaggio ci fa pensare al film *La grande bellezza* del 2013 diretto da Paolo Sorrentino. Il viaggio di Rumiz non è forse un pellegrinaggio alla ricerca di una identità che sentiamo perduta? Come nell'altro sempre di Sorrentino, *This must be the place* (2011), oppure *Il cammino per Santiago* (2010) scritto e diretto da Emilio Estevez, o il fantasioso *Arca russa* (2002) di Aleksandr

Sokurov e ancora *Into the wild – Nelle terre selvagge* (2007) scritto e diretto da Sean Penn, oppure il film documentario *Il sale della terra* (2014) di Wim Wenders, più improntato su talune riflessioni di carattere sociale, per citarne alcuni a cui aggiungerei il film di fantascienza *L'ignoto spazio profondo* (2005) diretto da Werner Herzog sempre per la riflessione a cui invita.

Ma come non ricordare i vari film ispirati al capolavoro di Herman Melville "Moby Dick o La balena"? Sorta di sineddoche delle umane risorse, il libro invita a ripensare le proprie potenzialità rispetto al circostante e ad affrontarle, ora giocando fino all'estremo, ora mettendo in conto anche una certa umiltà.

A cominciare dal lontano *Il mostro del mare* del 1926 diretto da Millard Webb, il remake *Moby Dick, il mostro bianco* del 1930 diretto da Lloyd Bacon, *Moby Dick, la balena bianca* (1956) di John Huston, fino al recente *Heart of the Sea- Le origini di Moby Dick* del 2015, diretto da Ron Howard. Sulla stessa falsariga ed entrando in stati d'animo similari, ricorderei anche *Lo squalo* del 1975 diretto da Steven Spielberg, oppure, più lontani però dal tema iniziale, *L'orca assassina* del 1977 di Michael Andreson.

Prima di lasciare Melville vorrei accennare al suo ultimo romanzo "Billy Budd", tradotto nel film omonimo del 1962 diretto da Peter Ustinov per sottolineare come la vita di mare, costretta in un quotidiano intreccio di relazioni umane, mostri più che altrove la sua faccia crudele.

Questo richiama anche il libro di Rumiz e il suo narrato peregrinare nei marosi avversi, anche se l'intento del romanzo è quello di ritrovare la "nostra Europa", impoverita e spogliata delle sue nobili storiche vesti da barbari che *"negli occhi hanno monete"*, come dichiara il vecchio cieco in un dialogo con la giovane profuga siriana; e alla domanda di lei: *"Ma dimmi, cieco, dimmi, dove sono adesso gli antichi dei?"* risponde:

"Tutto è finito. Gli dei sono in vendita come un trancio di tonno o pescespada, o come una mezzena di maiale. Il mondo ha ucciso i simboli e gli emblemi. L'aquila, il toro, il leone oggi sono imprigionati in tendoni da circo." [...] *"Noi che avevamo vinto anche i Persiani e respinto i pirati saraceni ci lasciammo corrompere dal vizio."* [...]

Il costante richiamo ai riferimenti di certa "sacralità" necessaria alla sopravvivenza delle nostre "radici culturali" per affrontare meglio il presente, porta in certo senso ad accostare la metafora ad altri viaggi, come nel film del 2012 *Vita di Pi*, per la regia di Ang Lee, tratto dall'omonimo libro dello scrittore canadese Yann Martel oppure a *Tracks – Attraverso il deserto* (2013) diretto da John Curran, o ancora *127 ore* del 2010, di Danny Boyle, oppure, per la forza dettata dal ricordo, il lontano paludato di Oscar e altri premi, *Il paziente inglese* del 1996, per la regia di Anthony Minghella, solo citandone alcuni. E per rompere la drammaticità, pur rimanendo nei "viaggi" che cambiano la vita, perché non ricordare il simpatico *Basilicata coast to coast* (2010) diretto e interpretato da Rocco Papaleo?

Andando di nuovo a ritroso con la memoria, interessante per la nostra argomentazione trovo *Mediterraneo* del 1991 diretto da Gabriele Salvatores (terzo della sua così detta "Tetralogia della fuga", preceduto da *Marrakech Express* del 1989, da *Turné* del 1990 e chiusa con *Puerto Escondido* nel 1992). Emblematica la frase del sergente maggiore Lo Russo al suo assistente Colasanti: *"Una vita è troppo poco, una vita sola non mi basta. Se conti bene, non sono neanche tanti giorni. Ho troppe cose da fare, troppe idee. Sai che ogni volta che vedo un tramonto mi girano i coglioni perché penso che è passato un altro giorno. Dopo mi commuovo, perché penso che son solo, solo un puntino nell'universo."*

In fondo siamo davvero solo puntini nell'universo, pervasi dall'illusione di essere unici e indispensabili. Il viaggio epico che Rumiz compie con il suo libro vuole sottolineare anche questa nostra pervicace superba convinzione e al contempo ce ne ricorda la ineludibile caducità. Tramite il richiamo al mito della fondazione del nostro continente e mettendo in evidenza passati valori accanto a contraddizioni, lacerazioni, mutamenti dell'attualità, lascia al lettore il pesante compito di ridisegnare assieme agli altri il proprio futuro destino.

Lucia Bruni

Bella ciao, la storia della canzone di ribellione più famosa del mondo

Giampiero Bigazzi

E' affascinante la storia di "Bella ciao", come spesso accade nel canto di tradizione orale dove si rincorrono testimonianze, varianti, usi diversi, presunte primogeniture. Ci sono centinaia di canzoni che hanno questa caratteristica "mobile" e spesso indefinita, in Italia e nel mondo. Ma "Bella ciao" in più ha la fortuna della sua diffusione, fin dagli anni della guerra di Liberazione, poi cresciuta nei decenni successivi fino a diventare oggi forse la canzone italiana *più cantata* nel mondo, tanto da soppiantare "O sole mio" e "Volare". E' una classifica un po' sommaria, ma basta girare un po' nel web e soprattutto su youtube per rendersene conto.

Con questa diffusione planetaria è cresciuto il desiderio di capire com'è nata e perché si è così diffusa. In questo senso importante è stato il piccolo e prezioso libro di Cesare Bermani "Bella ciao – La fortuna di una canzone" (Edizioni Interlinea), uscito l'anno scorso. Adesso la documentazione si arricchisce di un documentario ben fatto che contribuisce ad approfondire, e sintetizzare, i risultati della ricerca dei sentieri che questo componimento popolare ha percorso. E' stato trasmesso recentemente su History Channel Italia (dal 25 ottobre sul canale 411 di Sky) ed è diretto da Andrea Vogt, giornalista e scrittrice statunitense che si è occupata più volte di cronaca sociale e politica in Europa. Sul nostro paese ha scritto, insieme ad altri autori, *"Uomini che uccidono le donne"* (Rizzoli) e realizzato inchieste sul ponte di Genova, la Costa Concordia, il terremoto in Emilia.

Il docufilm (90 minuti) *Bella ciao* è coprodotto da Millstream Films e Ala Bianca Group, in collaborazione esclusiva con l'Istituto Ernesto De Martino (che conserva - vorrei dire eroicamente - la storia di questa canzone come di gran parte del patrimonio italiano di cultura orale, resistenziale, operaio e contadino). E' distribuito da Lilium Distribution.

Il lavoro della Vogt ha un approccio serio, contribuisce ad affermare che "Bella ciao" è una canzone partigiana (grazie alla Brigata Maiella), ne racconta la storia ma senza "pesantezze scientifiche" e soprattutto cerca di capire (questa è la domanda!) come mai "Bella Ciao" è cantata in tutto il mondo.

Il docufilm si snoda attraverso oltre venti testimonianze, legate da documenti d'archivio e dal racconto nella prima parte dal giornalista e autore Tobias Jones (proprio dal Teatro Caio Melisso di Spoleto dove nel giugno del 1964 andò in scena – con grande scandalo delle signore e dei signori presenti – lo spettacolo che portava come titolo "Bella ciao") e da quello, nella seconda parte, di Jaele Fo, nipote di Dario e Franca Rame (struggente la versione cantata da Dario Fo al funerale di Franca).

Le storie partono da Yves Montand (Ivo Livi da Monsummano Terme, figlio di un artigiano comunista a cui i fascisti bruciarono la casa) e del suo 45 giri dei primi anni Sessanta che contribuì notevolmente alla diffusione della canzone. E quindi, fra gli altri, si succedono e s'intrecciano, in una sceneggiatura ben congeniata, gli interventi di Cesare Bermani, Stefano Arrighetti (presidente del De Martino), Fausto Amodei, Paolo Pietrangeli e Giovanna Marini (magnifica la sua analisi musicologica sui due modi che compongono la canzone e sull'"intervallo di quarta" dell'inizio, tipico elemento incitativo che invita "ad andare avanti" come negli incipit della Marsigliese e dell'Internazionale); di ex partigiani

ultranovantenni come Giacomo Scaramuzza e Paolo Orlandini e lo storico Ruggero Giacomini (fondamentale il suo *"Bella ciao. La storia definitiva della canzone partigiana che dalle Marche ha conquistato il mondo"*, Castelvecchi 2021); di testimoni musicali come il tedesco Lutz Kirchenwitz (che racconta la diffusione della canzone fra i giovani pionieri della DDR), l'Inti Illimani Josè Seves, la chitarrista Deborah Koopermann, la cantante Skin, Cristiano Godano di Marlene Kuntz, Cisco, ex Modena City Ramblers, band che ha fatto rivivere l'antico canto fra le giovani generazioni italiane, in una trascinante versione rock-folk, molto prima dell'avvento de "La casa di carta".

E appunto, interessante, la testimonianza di Álex Pina, ideatore della serie spagnola che ha contribuito, soprattutto con la sua "esplosione" sui social, a consolidare una fama che c'era già. Pina conferma di aver scelto un canto che avesse uno spirito di lotta come quello dei protagonisti della sua storia che almeno nelle prima puntate manifesta l'idea di stampare banconote come aveva fatto la BCE quando, con la crisi del 2008, mise in moto una liquidità di denaro a favore delle altre banche e quindi di chi già ricco era. La lettura forse è un po' semplicistica, ma "Bella ciao" non ci stava male...

Il lavoro di Andrea Vogt racconta le sue lontane origini da "Fior di tomba"; ne afferma il ruolo di "canzone di marcia, usata durante gli spostamenti"; l'equivoco della versione delle mondine, bellissima ma formulata successivamente alla versione partigiana; il trionfo della tradizione orale che tramanda canti trasformandoli; le sue molteplici versioni.

Racconta di una persona che sa che il suo paese è stato invaso, ma è anche una canzone d'amore. E' la storia dell'umanità che lotta contro le avversità e afferma la voglia di libertà e di giustizia. Usando lo strumento universale della musica, con modalità perfette per svolgere questo ruolo. Questa è la risposta alla domanda che questo bel film si era posto.

Giampiero Bigazzi

Di padri e figli

Nicola Santagostino

Cosa rende la cultura pop così necessaria al giorno d'oggi? Semplicemente, secondo alcune correnti di pensiero, la morte dei miti per come erano intesi nel mondo antico. Con l'avvento di una società sempre più tendente alla razionalità, alla logica e alla visione del passato come un mondo fatto di superstizioni al limite del grottesco la nostra cultura ha relegato la necessità di certe cose alla cultura considerata di più basso rango e così possiamo da un lato avere l'Iliade e l'Odissea considerate opere di alto pregio perché legate a una idealizzata visione del mondo ellenico e dall'altro le nostre storie popolari trattate come prodotti di intrattenimento di bassa lega.

Ma il mondo del mito, antico o moderno che sia, altro non fa che parlare della mente umana, il motore narrativo per eccellenza, tramite simboli, metafore e archetipi, al punto tale che Carl Gustav Jung e Jean S. Bolen, unitamente ad altri studiosi, hanno notevolmente contribuito ad una psicologia diversa del maschile e del femminile, attingendo principalmente al pantheon delle divinità greche come riferimento e dando inizio a un vero e proprio ramo alternativo della psicanalisi, utile anche per la riflessione verso sé stessi. E anche se la mitopsicologia, il nome di questa branca, in teoria attingerebbe ai miti di ogni era e di ogni civiltà il punto di riferimento per gran parte delle analisi parte dal mondo del mito greco sia per le numerose testimonianze scritte che sono pervenute sui miti e sulle leggende di quelle divinità sia per la loro influenza molto forte all'interno della struttura sociale del mondo occidentale. Nei prossimi articoli andremo quindi ad affrontare il tema dei 3 Padri presenti nel Pantheon greco - Ade, Poseidone e Zeus – e ci interesseremo del loro rapporto sia nella struttura della psiche maschile (con le dovute attenzioni) che rispetto alla loro influenza come archetipi in confronto al mondo del fumetto e della fiction cinematografica. Ad esempio è innegabile quanto la figura del Padre Celeste sia la base su cui poggiano le fondamenta di Superman e delle sue avventure di stampo spesso positivo ma comunque ricche di quel senso di sovranità dall'alto tipica di queste figure, o come Batman sia un ottimo esempio del Dis Pater, Ade, il padre che si muove in solitudine sia nelle ombre che nel sottosuolo, in questo caso sociale, del mondo. E anche se Bolen ha tracciato con le sue produzioni le figure archetipiche delle dee e degli dei presenti nella psiche umana questo non deve essere visto come una serie di stereotipi a cui aderire in maniera acritica, infatti tali archetipi sono dei modelli innati che plasmano gran parte del carattere di una persona anche se conoscerli significa conoscersi meglio, ma il loro vero scopo è permettere di intuire i modelli comportamentali che un individuo realizza, consapevolmente o meno. Questo diviene un punto di forza nelle analisi della cultura pop poiché il Linguaggio della Notte di cui è impregnata, spesso diviene di difficile comprensione con l'uso del solo raziocinio senza punti di riferimento. I padri del pantheon greco antico sono ancora oggi presenti nella società moderna, Bolen parlerà di società "che premia lo Zeus", e il loro potere all'interno della fiction è innegabile, al punto tale che in *Record of Ragnarok*, un manga in cui gli uomini e le divinità si sfidano in duelli per decidere le sorti del mondo, nei primi 3 combattimenti, sui 13 del torneo, saranno presenti sia Zeus che il fratello Poseidone in lotta con Adamo, il padre nobile dell'umanità, e Sasaki Kojiro, uno dei leggendari maestri di spada del Giappone antico. E pare proprio che il colpo di scena più recente veda la discesa in campo del terzo fratello, il sovrano dell'Ade… Lo scontro con questi padri, considerati il picco più alto del potere del mondo delle divinità greche e il loro rapporto con la loro figura genitoriale sono anche uno spunto di trama per la saga di *God of War*, ad esempio, o di *Hades*, un videogame roguelike della Supergiant Games, oltre che dell'intera saga di *Percy Jackson*, figlio di Poseidone. La domanda che quindi viene necessario porsi è: fino a che punto questi archetipi influenzano la società e fino a che punto essi ne sono diretta espressione? Nel mondo patriarcale occidentale, ad esempio, la risposta può venire dal mito di Atena nata dall'atto di Zeus di divorare la dea Meti, incinta di lui, per terrore che potesse generare un erede in grado si spodestarlo e successivamente partorita direttamente dalla testa del Sovrano dell'Olimpo. Una interessante metafora che secondo Bolen indica l'atto di distruzione del mondo matriarcale antico e la successiva riscrittura del ruolo della donna attraverso la rielaborazione da parte del potere maschile. Ma la riflessione sugli archetipi maschili non si ferma a questo poiché se la società moderna, diretta erede dell'illuminismo e del positivismo ma influenzata dall'iperperformazione capitalista punta i riflettori della ragione sulla figura di Zeus nelle profondità degli oceani e nel mondo sotterraneo, gli altri due padri attendono il loro momento lanciando costanti segnali attraverso chi è in contatto con loro e influenzando quello che leggiamo e vediamo tramite il loro rapporto con le sommerse emozioni e l'oscuro simbolismo dell'inconscio…

Zeus padre padrone di God of War

Percy Jackson, il figlio di Poseidone

il protagonista di Hades

Nicola Santagostino

Pier Paolo Pasolini. Fotogrammi di pittura

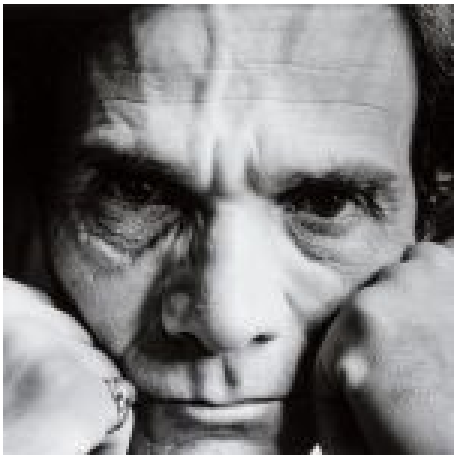
L'Arte per Pier Paolo Pasolini
è stata nutrimento costante
della sua immaginazione

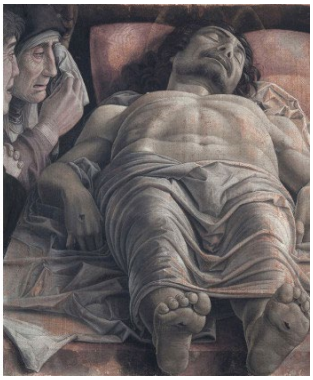
Maria Cristina Nascosi

E la mostra che si è aperta da poco, a pochi mesi dalle celebrazioni per il centenario della sua nascita ed a 46 anni dalla scomparsa, presso la Fondazione Magnani-Rocca, nella splendida Villa di Mamiano di Traversetolo (Parma) che durerà fino al 12 dicembre prossimo, intende proprio porre in evidenza la grande armonia del poeta-regista nei confronti di Musae Geminae quali la letteratura, il cinema, le arti figurative.
In effetti, il progetto dell'esposizione – negli intenti dei curatori, Stefano Roffi e Mauro Carrera (catalogo Silvana editrice), è stato, in certo qual modo, rappresentare l'"eclettismo' temporale, la dimensione *rinascimentale* dell'artista, percorrendo, in un 'iter' di immagini, suoni e documenti, quelle che son state le linee del suo universo artistico e del suo pensiero, in particolare della sua critica della modernità, evidenziando anche quei nessi profondi e importanti che legavano il pensiero e la sterminata cultura di Pasolini alla più classica tradizione italiana ed internazionale della letteratura e dell'arte da cui mai si staccò.
Ed un magnifico ed imprescindibile punto di partenza di queste sue fondamenta intellettuali gli era derivato dalla lezione universitaria di Roberto Longhi, il grande critico e storico dell'arte che a Bologna era stato uno dei maestri suoi come del suo scopritore e sodale, Giorgio Bassani – non a caso pure lui 'portato' verso entrambi gli universi, quello letterario e quello artistico, ad un tempo.
Per *Accattone*, del 1961, il regista aveva ben assimilato gli insegnamenti sul Romanico, poi, sul periodo umanista così ben rappresentato, dall'arte di Masaccio e delle sue figure splendide 'rapite' da *characters* e volti popolani, veri, e naturalmente da quella, già moderna, di Piero della Francesca.
Anche il grande Andrea Mantegna impronta della propria arte Pasolini quando in *Mamma Roma*, nella scena finale, 'cita' l'immagine del Cristo morto, descritto nella figura distesa in prospettiva ravvicinata, già, decisamente, cinematografica, ideale sovrapposizione del figlio di Dio che muore come un qualsiasi uomo del popolo.
Immagine, peraltro, di una potenza davvero grandiosa visto che è stata ripresa varie volte a livello cine-visivo, non ultima quella meravigliosa de *Il ritorno*, opera prima del regista russo Andrej Petrovič Zvjagincev che vinse il Leone d'oro alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nel 2003.
Pasolini definiva il Manierismo miscredente.
Il 7 settembre 1965 si era tenuto a Brescia un dibattito sul Romanino (Girolamo Romani; Brescia, 1484/1487 - 1566), in occasione della grande mostra monografica che la città dedicava al pittore. La rassegna rappresentò la prima importante occasione di approfondimento sull'artista, ed all'intenso dibattito parteciparono alcuni illustri nomi della cultura dell'epoca: Padre Ernesto Balducci, Gian Alberto Dell'Acqua, Renato Guttuso, Guido Piovene, Franco Russoli, ai quali si affiancò Pier Paolo Pasolini. A seguire, un ampio stralcio dell'intervento di Pasolini sul Romanino, pubblicato per la prima volta nel 1976, un anno dopo la sua scomparsa.

Fotogramma dal film di Pier Paolo Pasolini "Il Decameron" (1971). Il riferimento è Giotto, Giudizio universale, Padova, cappella degli Scrovegni

"Non chiedete a me cosa sto a fare qui. Qui sono in mezzo ad alcuni addetti ai lavori come Guttuso o Russoli e ad alcuni dotti competenti come Piovene e Padre Balducci per non parlare di Dell'Acqua. Io di critica d'arte veramente ho delle antiche velleità, ma nessuna reale competenza e quindi mi sento esattamente un po' come uno di voi che abbia visitato recentemente questa mostra del Romanino, che io conoscevo malissimo, conoscevo così per alcune riproduzioni, per una antica mia lettura di Longhi fatta vent'anni fa e quindi sono rimasto profondamente stupito, sorpreso, insomma per me è stata una novità ed è un po' di questo mio stupore, di questa mia sorpresa di fronte al Romanino che vorrei parlarvi, pittore che io credevo un piccolo maestro, uno di quelli che si chiamano petit maître, un fatto concluso, perfetto, tipicamente provinciale e invece non è assolutamente così (...)".
In quella stessa occasione Pasolini, parlando di loro, grandi artisti manieristi, aveva detto che il Pontormo, e Rosso Fiorentino certo, avevan dipinto la Crocifissione però, evidentemente, nel loro fondo erano diabolici, erano, per l'appunto, miscredenti.
E così ne *La ricotta*, nell'episodio da *RoGoPaG* (1963), il regista, attraverso i dettami di Orson Welles nel ruolo di un regista suo *alter-ego* che dirige un film sulla Passione di Cristo, ricostruisce, come *tableaux vivants*, due opere proprio di quei due manieristi toscani: la monumentale *Deposizione di Cristo* e l'altrettanto imponente pala, di analogo soggetto, rispettivamente di Rosso Fiorentino (1521) e del Pontormo (1526-1528).
La grande arte è, dunque, presente nella concezione estetica di tutti i film di Pasolini, fino all'ultimo, lo scandaloso ma quanto lucidissimo e profetico *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e, persino, nel finale, tragico, fondante, 'esistenziale' tableau vivant, quello della morte del regista ad Ostia, il 2 novembre 1975 – 'una morte caravaggesca', come la definisce lo stesso Roffi – tale da rendere la vera Arte, qualunque essa sia, immortale.
In mostra splendidi costumi realizzati per i film, prestati dallo CSAC di Parma ed indossati da attrici di rango come Silvana Mangano, Adriana Asti ed alcune, per lui, feticcio, quali Anna Magnani e Maria Callas (Medea-Amore) e poi locandine originali dei film, al tempo spesso considerati scandalosi e quasi sempre vietati ai minori di 18 anni (grazia ad una censura che sta tornando 'miope' ai giorni nostri come allora), rare fotografie d'epoca e la galleria fotografica delle opere d'arte che Pasolini ebbe come riferimento, in accostamento alle scene tratte dai film, istantanee su pellicola, arte allo stato puro.


Pier Paolo Pasolini, Roma 1971 (foto di Sandro Becchetti)


"Mamma Roma" (1962) di Pasolini e "Il ritorno" (2003) di Andrej Zvjagincev
"Cristo morto" (1475-1478 circa), Andrea Mantegna

Maria Cristina Nascosi Sandri

11 Settembre 2021 - 12 Dicembre 2021
Mamiano di Traversetolo (Pr)
Fondazione Magnani-Rocca
Pierpaolo Pasolini. Fotogrammi di pittura

Marino Neri: Il fumetto? Linguaggio complesso da insegnare a scuola

Alì Raffaele Matar

C'è un'orfana taciturna che vive in un villaggio dalle leggi ataviche. Si chiama Elga e sogna di incontrare una donna lupo che tutti temono senza averla mai conosciuta. C'è un giovane adolescente che si nutre di silenzi, mentre vaga per lande notturne in compagnia delle stelle, tra energumeni e ragazzine dalla lingua lunga. Si chiama *Cosmo* e cerca i paradossi del mondo. C'è un disgraziato di mezza età che si ritrova ad assistere all'*incanto del parcheggio multipiano* di una fredda zona industriale, popolata da razzisti e speculatori. Si chiama Zolfo e cerca un nome. C'è un artista di Modena che con qualche goccia di inchiostro ha dato vita a personaggi memorabili, capaci di percepire una dimensione che va al di là di quella visibile. Si chiama Marino Neri e cerca di interpretare il nostro tempo con il fumetto, strumento complesso che solo i veri maestri come lui sono in grado di maneggiare in modo ammirevole.

Dal folklore del Re dei fiumi e La coda del lupo all'esistenzialismo di Cosmo e L'incanto del parcheggio multipiano, si ravvede un cambio netto di stile, di forma, di respiro. C'è il passaggio dalla campagna alla periferia urbana, la costanza nel descrivere le incomprensioni della società e la voglia di trasmettere messaggi politici o, semplicemente, umani. Quanto è soddisfatta la "scimmia dell'inchiostro" del percorso fatto in questi anni?

Nel suo manuale di zoologia fantastica, Borges descrive la "scimmia dell'inchiostro" come un piccolo animaletto ghiotto e paziente; beve l'inchiostro rimanente di scrittori (e io immagino anche di disegnatori) ogni fine giornata di lavoro. È un'immagine che evoca una certa insaziabilità. A volte il percorso che ho fatto mi sembra molto coerente, altre volte ho l'impressione di perdermi. Davide Reviati, autore e amico che stimo, parlando del mio lavoro, disse che ero passato dalla mitologia (riferendosi ai primi libri) al racconto epico, spostando la mia attenzione sempre più verso le vicende degli uomini. Devo dire che non ho la lucidità per giudicare ciò che ho fatto in questi anni e forse è meglio così. Mi lascio guidare dall'urgenza del racconto, un po' come fa l'insaziabile scimmietta che non può fare a meno di ingurgitare inchiostro.

Elga e Fucsio, Cosmo e Ofelia, Nuno, Zolfo e Jamal - un nome, quest'ultimo, che in lingua araba significa "bellezza". Appare chiaro quanto conti per te trovare il nome perfetto per ognuno dei protagonisti delle tue storie. D'altronde, anche L'incanto del parcheggio multipiano scandisce l'importanza del nome "con tutto quello che si porta dietro".

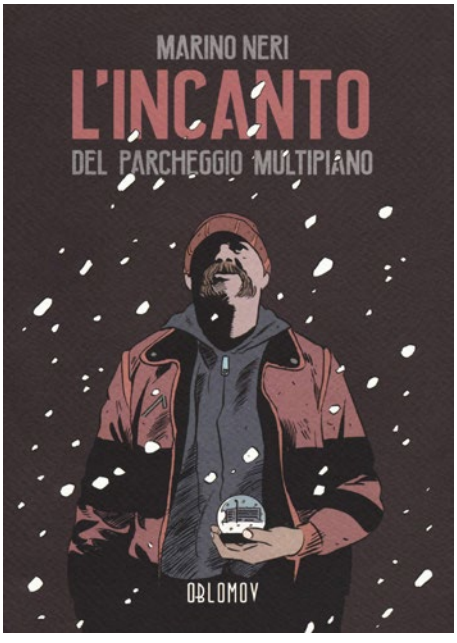
Nell'Incanto del parcheggio multipiano la questione del nome è fondamentale, perché è il dono che compie Zolfo per redimersi e liberare un altro invisibile: Jamal. Porre l'attenzione su una cosa semplice e scontata come il nome significa dare un volto alle persone e alle cose per toglierle dall'indistinto. In generale, nel linguaggio del fumetto basato sostanzialmente su sintesi, il nome contribuisce a delineare un personaggio tanto quanto la sua fisionomia. Se trovi un nome adatto, il personaggio acquista una piccola scintilla di vita in più, come una pennellata ben assestata che ne scolpisce i lineamenti. Un autore può giocare con i nomi dei propri personaggi, donar loro qualche sfumatura in più e lasciare che sia il lettore a scoprire la cosa.

Insieme alle atmosfere oniriche, ricorre nella tua poetica narrativa il tema dell'infanzia difficile, argomento cardine anche dell'opera omnia di Matsumoto Taiyo, che hai ammesso di amare. Al di là delle imposizioni editoriali e del layout della tavola, quanta distanza noti tra i poeti del fumetto occidentale e quello orientale?

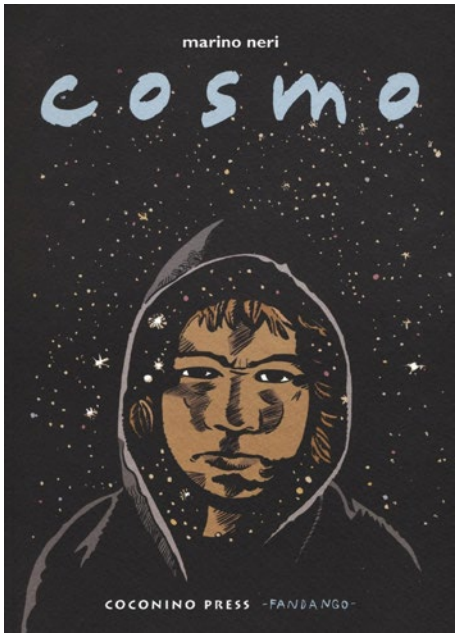
Marino Neri

Mi sembra che nel fumetto giapponese ci sia più coraggio nell'affrontare l'interiorità dei personaggi spesso descritti senza prese di posizione morali. Questo non avviene solo nei gekiga ma anche in un'opera complessa come *La fenice* di Tezuka o nel fantascientifico *Akira* di Otomo. Penso sia un tratto peculiare di quel tipo di cultura, dove il senso del tragico è ancora molto presente. Nei fumetti di Taiyo Matsumoto poi convivono diversi registri che un autore occidentale farebbe fatica a far coesistere con tanta abilità: c'è onirismo e realismo, innocenza e crudeltà. Questo restare "sul margine" è la cosa che più mi interessa della narrazione che viene dal sol levante, non solo nei fumetti. A parte queste differenze, trovo molto proficuo il dialogo silenzioso a distanza e penso che alla fine i punti di contatto siano più d'uno, anche tra autori che lavorano

segue a pag. successiva



L'incanto del parcheggio multipiano



Cosmo

La coda del lupo, edizione coreana

segue da pag. precedente

Tarkovsky illustrato da Marino Neri

da un capo all'altro del mondo.

Hai lavorato per molti editori, sia in veste di illustratore che come autore completo. Influisce molto il ruolo dell'editor nello sviluppo di un'opera? L'uso del colore nelle tue ultime storie è stata una tua libera scelta o una pretesa editoriale per dare un tocco diverso al magnifico gioco di luci e ombre che caratterizza il tuo uso dell'inchiostro?

Ho sempre lavorato con bravi editor che entravano in punta di piedi nel mio lavoro, cercando di direzionare il mio lavoro a seconda delle mie indicazioni o comunque sempre al servizio della storia. Ho iniziato a introdurre il colore nel mio lavoro da illustratore e dopo è entrato anche nel fumetto. In un racconto il colore diventa un ulteriore strumento narrativo ed è sempre stata una mia scelta a seconda del racconto o delle atmosfere. Devo dire che ultimamente mi sta tornando voglia di fare un libro totalmente in bianco e nero, magari il prossimo.

Negli ultimi anni, il mercato del fumetto in Italia ha visto una crescita quasi esponenziale, grazie al successo senza precedenti di Zerocalcare, i cui titoli hanno più volte scalato le classifiche dei libri più venduti in Italia. Ritieni che questa visibilità abbia giovato a tutto il settore, spingendo il fumetto anche nelle mani dei più prevenuti, o in fondo le cose non sono poi tanto cambiate?

A un livello molto superficiale lo fa, dopo un lungo periodo in cui il fumetto era entrato in una zona d'ombra, ogni elemento che porta visibilità è importante. D'altra parte però se si vuole fare del bene al fumetto bisogna anche iniziare a operare dei distinguo: non possiamo pretendere che Zerocalcare abbia il compito di trainare un intero settore. Non ne faccio un giudizio di merito naturalmente, ma è una visione molto "liberista" della cosa: si lascia al mercato il ruolo principale. Anche perché se un lettore ricerca nei mei libri le stesse emozioni che prova nel leggere Zerocalcare rimarrà molto deluso. A questo punto occorre anche spiegare che il fumetto è un linguaggio complesso e con molte sfaccettature, come il cinema e la letteratura. Lo si deve fare nelle scuole, nelle biblioteche, nelle librerie, nei luoghi di cultura e non solo.

In un dialogo con Scarnera, hai detto: «Da bambino, il fumetto era il mio cinema». L'eco del cinema permea in un certo senso tutta la tua produzione: La coda del lupo profuma del cinema rurale di Ermanno Olmi e Alice Rohrwacher; L'incanto del parcheggio multipiano rimanda al cinema impegnato di Ken Loach e Kaurismaki, mentre Cosmo, sebbene si sviluppi su binari diversi, ricorda la trama di Gakko IV - l'ultimo tassello della tetralogia di Yamada Yoji dedicata ai deficit dell'apprendimento, che parla di un quindicenne problematico che, deluso dalla società in cui vive, decide di scappare di casa in cerca dell'albero più antico del Giappone. Quale delle tue storie vedresti più adatta per il grande schermo?

Ho un'idea "immersiva" del fumetto. Tutto deve scorrere senza che il lettore se ne accorga, come avviene in un film, dove sei catapultato direttamente nella storia. Forse per questo dentro i miei fumetti c'è sempre molto cinema. Per *L'incanto del parcheggio multipiano* mi sono state fatte diverse proposte e c'era l'idea di portarlo sul grande schermo, d'altra parte, per ambientazione e facilità di resa, si presta molto a essere tradotto in un film. Purtroppo il mondo del cinema è più complicato di quello del fumetto e il progetto per ora si è arenato. Contemporaneamente, un gruppo musicale assieme a un duo teatrale stanno lavorando su *Cosmo* per renderlo una performance tra recitazione, animazione e musica. Sono molto contento se qualcuno vede un possibile sviluppo oltre la carta delle mie storie.

Illustrazione per Gaza, (2014)

Sei sensibile ai problemi che attanagliano il mondo. Lo dimostrano le iniziative di solidarietà alle quali hai partecipato negli anni, dalla raccolta fondi per Gaza a Matite per Riace. Non è da tutti.

Partecipo a queste iniziative con molta naturalezza e se posso dare il mio contributo anche attraverso qualche disegno o gli strumenti che so utilizzare lo faccio con molto piacere. È una cosa che farei comunque anche se non facessi il mestiere del disegnatore-fumettista.

Illustrazioni di Marino Neri

Quale sarà il soggetto della tua prossima opera, La tempesta?

La tempesta è un racconto che parla di perdita dell'innocenza. Protagonisti saranno un ragazzo, una coppia di mezza età, una casa su un lago, un quadro misterioso e appunto un temporale improvviso. In questa opera il lato onirico o comunque fantastico è più sfumato rispetto ai miei precedenti libri, anche se penso riecheggi nelle atmosfere e nei richiami della natura. Forse è il racconto più triste che ho disegnato e scritto, e anche se so che è un periodo dove si ha meno voglia di questo genere di narrazione, spero possa funzionare lo stesso quasi come un trattamento omeopatico.

Alì Raffaele Matar

Billy Wilder e la tragicommedia umana

Danilo Amione

Billy Wilder, di famiglia ebraica ashkenazita, faceva parte di quel nutrito gruppo di cineasti europei arrivato ad Hollywood con l'avvento dei fascismi e nazionalismi a sfondo razzista. Per tutti la scelta fu motivata da mere ragioni politiche; per alcuni, e fra questi sicuramente Wilder, fu anche l'occasione per entrare in contatto con i protagonisti della stagione più felice del cinema statunitense, quella degli anni Venti e dintorni. Gli artefici principi degli anni d'oro di Hollywood furono, insieme a Chaplin e Keaton, il suo "connazionale" Eric Von Stroheim e il tedesco Ernst Lubitsch, il quale diventerà presto il suo naturale maestro. Dopo la rapida esperienza francese che ne segnò l'esordio dietro la macchina da presa (*Amore che redime*, 1933), Wilder sposò la causa hollywoodiana. Ma la sua americanizzazione e integrazione nell'industria cinematografica statunitense non fu mai volutamente completa. E prima testimonianza di ciò saranno proprio le grandi pressioni e penalizzazioni ricevute e subite nel corso della sua lunga e irripetibile carriera artistica: dai tardivi riconoscimenti (il secondo Oscar, con lo stupendo *L'appartamento*, è solo del 1960, quindici anni dopo il primo per *Giorni perduti*, e con in mezzo tanti capolavori volutamente ignorati dall'Academy) ai contrasti con le case di produzione (nel 1964 la United Artists gli impose, dietro pressioni della Chiesa cattolica, tagli al geniale *Baciami stupido*, mentre nel 1966 è costretto a rigirare in senso più ottimista il fina-

"Giorni perduti" (1945)

le dell'ineffabile *Non per soldi ma per denaro*, tra l'altro film che segna l'esordio della mirabolante coppia Lemmon-Matthau). E ancora, nel 1970, *La vita privata di Sherlock Holmes*, inedito e dissacrante ritratto dell'eroe di Sir Arthur Conan Doyle, sarà mutilato dalla produzione di una lunga parte iniziale. E non è certo un caso che Wilder tornò più volte a girare nella *sua* Europa tra il 1948 e il 1972. A Berlino, dove aveva esordito come sceneggiatore nel 1929, con *Uomini di domenica*, il capolavoro prodotto e diretto dai futuri grandi Fred Zinnemann, Robert Siodmak ed Edgar G. Ulmer, rientrerà nel 1948 per ambientarvi, fra le macerie postbelliche, *Scandalo internazionale*, e nel 1961 per realizzare *Un, due, tre*, ironico e caustico grido di sdegno, che non risparmia neppure gli americani, contro il ferocissimo muro che divise in due la città tedesca. In Francia girerà *Arianna*,1957, e *Irma la dolce*,1963, mentre in Inghilterra andrà per ambientarvi, nel 1957, *Testimone d'accusa*, oltre al già succitato e presto dimenticato *La vita privata di Sherlock Holmes*. Approderà anche nel nostro paese, nel 1972, con il delizioso *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* girato interamente ad Ischia. Nel 1978, realizzerà il suo testamento spirituale, *Fedora*, tra la Francia e la Grecia. E la conferma

"Baciami, stupido" (1964)

del rapporto particolare, tra fuga e stanzialità, che Wilder intrattenne con Hollywood sta nella sua scelta di optare quasi sempre per film di *genere*, talvolta di mal negato sostentamento, comunque sempre forgiati da quell'inconfondibile stile di rigore, disincanto, discesa in apnea nel cuore della trama (dal noir di *La fiamma del peccato*, 1944, al rosa, di cui ricordiamo *Sabrina*, 1954, alla commedia di *Quando la moglie è in vacanza*, 1955, al giallo di *Testimone d'accusa*, al bellico *Stalag 17, l'inferno dei vivi*, 1953). Riuscendo, in tal guisa, a tenersi fuori dalla routine americana per antonomasia, come il western e il melodramma, e a dribblare più facilmente ogni forma di censura. Una riflessione si impone: i film diretti da Wilder, anche su commissione, non sono mai genuflessi alla tipicità del genere praticato. Spesso, egli riesce sul piano dello schema narrativo a mescolare, all'interno dello stesso film, convenzioni e stilemi che rimandano ai generi più disparati, dal giallo alla comicità, per esempio. Ovvero, il genere stesso è virato su più ampi orizzonti, di critica o di dramma sociale, sempre attraverso l'esperienza del *singolo*, lontano dall'individualismo yankee, ma simbolo dell'uomo medio immerso nel caos ordinato della impietosa società americana. Esemplari di tanto stravolgimento escogitato da Wilder sono le sue famose e succitate commedie in cui, come suggeriva Godard, egli riesce a passare dal tragico preso sottogamba al comico preso sul serio. L'ambivalente approccio wilderiano al clima hollywoodiano, grande

"Viale del tramonto" (1950) d Billy Wilder

Billy Wilder (1906 - 2002)

amore per le possibilità che l'industria del cinema offre a chi ha idee da realizzare, e grandi delusioni per chi è fuggito dall'Europa in fiamme, si ritrova a doversi confrontare con le censure della morale puritana e le molteplici convergenze in tal senso della logica capitalistica, rigidamente applicate alla settima arte. Il che è evidente fin dai suoi esordi nella Mecca del cinema. I primi grandi film drammatici girati negli States, da *Giorni perduti*, 1945, a *Viale del tramonto*, 1950, e *L'asso nella manica*, 1951, impongono Wilder all'attenzione del pubblico e della critica per il forte spirito corrosivo e di denuncia dei mali che affliggono ogni aspetto della società americana: dalla spietata competizione individuale, all'assenza

"L'asso nella manica" (1951)

di una morale disgiunta dal valore-denaro. A sua volta misura di cambio della alienazione che la pervasiva società dello spettacolo elargisce senza calcolare effetti e conseguenze (l'assalto allo star-system di *Viale del tramonto*, che avrà un ideale sequel molti anni dopo nel prodigioso *Fedora*, certamente sarà stato doloroso, e ripagato a usura dallo stesso Wilder). Anche quando abbandonerà gradualmente il dramma per la commedia, il regista manterrà intatto il suo spirito di osservazione e l'acume critico verso una società che, da intellettuale di formazione mitteleuropea, sa essere metafora, oltre che motore primo, di qualsiasi civiltà fondata sui principi di profitto e sfruttamento. Il suo fu, peraltro, uno sguardo dichiaratamente borghese e proprio per questo, come in Balzac, ancora più consapevole e spietato rispetto alla denuncia di convenienze, connivenze, opportunismi, figli di una società senza regole condivise, e privilegi consolidati fino alla ruggine. Tornando alle commedie, il punto di riferimento di Wilder fu il grande Ernst Lubitsch, con cui egli aveva collaborato nel 1939 per *Ninotchka*, e il cui famoso *touch* rimase sempre per lui un obiettivo da raggiungere, al punto che sulla parete del suo ufficio aveva scritto, come promemoria per ogni film

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da realizzare, *Come avrebbe fatto Lubitsch?* Attraverso lo specchio deformante della satira, egli realizzò il meglio che la commedia cinematografica ad oggi possa vantare, al di là del tempo e delle mode. Non a caso, e per ogni buon auspicio, la carriera dell'emigrato autore era iniziata negli States con una commedia degli equivoci e del travestitismo, *Frutto proibito*, 1942, non priva di chiari risvolti psicoanalitici finemente parodiati. In essa una donna, interpretata dalla prorompente Ginger Rogers, non avendo i soldi per pagare il biglietto intero del treno, si finge adolescente, causando imbarazzo e qualcos'altro nei graduati che si trovano a condividere lo scompartimento con lei (dal momento che le sue belle forme sono quelle di una donna adulta). V'è, tuttavia, da precisare che il rapporto tra Wilder e la psicologia dei *caratteri* fu, quasi sempre e volontariamente, fissato su livelli di smaccata ironia, se non di palese parodia. E ciò, non tanto perché giovane

"Quando la moglie è in vacanza" (1955)

cronista a Vienna fosse stato cacciato in malo modo da un *certo* studioso suo conterraneo che egli aveva disturbato per un'intervista proprio all'ora di pranzo (sì Freud, in persona), quanto perché *sentiva* che la teoria psicoanalitica avrebbe attentato alla sua creatività, ingabbiando, irrimediabilmente, la sua visione sarcastica della realtà. La costante di tutto il cinema di Wilder sta proprio nel gioco delle apparenze costruito sul binario verità-finzione (che spesso palesano il loro stato di artifizio), e mediato dalla *maschera* (che ciascuno si impone o subisce) destinata, per sua natura, a raggiungere l'acme nel ripetuto gioco del *così è se vi pare*. Che cosa si cela dietro l'ingenuità della Monroe di *Quando la moglie è in vacanza?* Che cosa nasconde il travestimento di Curtis-Lemmon in *A qualcuno piace caldo?* O la timidezza dello scapolo protagonista de *L'appartamento?* E quale ruolo stanno recitando i due giornalisti affamati di scoop nell'illuminante *Prima pagina?* Volontariamente o involontariamente, i personaggi di questi capolavori si trovano a ricoprire un ruolo che la cosiddetta *civiltà* ha assegnato loro senza preventiva consultazione. Attraverso le opere sopraccitate, e altre del medesimo genere (l'ultima ad essere realizzata sarà l'esilarante *Buddy Buddy*, 1981), tutte sorrette da disincanto e arguzia controvoglia, Wilder è riuscito a sviluppare un cinema che, fra tradizione e innovazione, fornisce gli elementi necessari per un'interpretazione critica e articolata della presenza dell'uomo nella società contemporanea.

Danilo Amione

Il guscio vuoto della democrazia ai tempi del virtuale

Il mega continente ghiacciato degli indifferenti

Solitudine della terra/è il deserto. E sterile come lui è/la solitudine dell'uomo. Le medesime/ore, notti e giorni/avvolgono tutta la terra/con il loro manto/ma nel deserto non lasciano nulla./la solitudine non riceve semi./
(Pablo Neruda, 1904-1973, poeta, diplomatico e politico cileno, Ode alla solitudine, da Odi elementari, Edizioni Accademia, 1977, MI)

L'introspezione è un'attività che sta scomparendo. Sempre più persone, quando si trovano a fronteggiare momenti di solitudine nella propria auto, per strada o alla cassa del supermercato, invece di raccogliere i pensieri controllano se ci sono messaggi sul cellulare per avere qualche brandello di evidenza che dimostri loro che qualcuno, da qualche parte, forse li vuole o ha bisogno di loro.
(Zygmunt Bauman, 1925-2017, filosofo e accademico polacco, Intervista sull'identità, Laterza, BA, 2009)

E se filo-sofia non volesse dire amore della saggezza ma saggezza dell'amore , così come teologia vuol dire discorso su Dio e non parola di Dio, come metrologia vuol dire scienza delle misure e non misura della scienza? Perché per filosofia questa inversione nella successione delle parole? Perché in Occidente la filosofia si è strutturata come una logica che formalizza il reale, sottraendosi al mondo della vita, per rinchiudersi nelle università dove, tra iniziati si trasmette da maestro a discepolo un sapere che non ha nessun impatto sull'esistenza e sul modo di condurla? Sarà per questo che da Platone, che indica come condotta filosofica l'esercizio di morte, ad Heidegger, che tanto insiste sull'essere-per-la-morte, i filosofi si sono innamorati più del saper morire che del saper vivere?
(Umberto Galimberti, 1942, filosofo, psicanalista, accademico e giornalista italiano, in La Repubblica, Almanacco dei libri, 12 aprile 2008)

Vorrei che la gente mi ricordasse all'interno del pensiero simbolico, che è antecedente al pensiero logico-metafisico, e che rappresenta il caos originario che la logica e la metafisica tentano di arginare. Il pensiero simbolico, che noi attribuiamo solitamente ai primitivi, è in realtà la base della nostra psiche e della nostra cultura. Siamo diventati iper-razionali per difenderci da questa dimensione simbolica, del sacro, del dionisiaco. Ecco: io mi ritengo un buon testimone della dimensione simbolica, in cui il concetto fondamentale non è l'equivalente generale, ma l'ambivalenza delle cose.
(Umberto Galimberti, Lucca Grecchi, Filosofia e Biografia, Editrice Petite Plaisance, Pistoia, 2005)

Antonio Loru

La scomparsa sempre più rilevante del corpo fisico, quello reale, concreto, che ha un buon odore o altrimenti puzza, leggero al tocco, accogliente oppur scabroso e respingente, dalle relazioni umane, le conseguenze di questa scomparsa nella formazione delle nuove leve (non ovine ma umane, s'intende) ancora non sono chiare, anche se qualche San Giovanni comincia a mettere il capolino fuori dal guscio e questionare il problema, sfidando i rischi che le teste dei Santi Giovanni anacoreti sempre corrono quando mettono in discussione comportamenti che si ritengono accettabili e finanche corretti, non perché tali siano, ma perché così fan tutti. Mentre sempre più la realtà rappresentata negli schermi, mega, medi e mini conquista la terza dimensione spaziale, la vecchia realtà, quelle delle persone che s'incontrano di persona personalmente, che toccano gli oggetti, li usano, ne sentono il peso, entrano in relazione sensoriale totale con gli oggetti, pare oggi inesorabilmente dileguare, svanire, dissolvere, evaporare, sfumare lenta ma inesorabile nel virtuale, avvicinarsi pericolosamente al limite estremo dell'estinzione, della morte, nelle relazioni in remoto, a distanza: 5, 10, 20, 40 e più immaginette, santini formato tessera che fanno finta di incontrarsi, discutere, dialogare, attraverso lo schermo di un pc, di un tablet, addirittura di uno smartphone; in questa modalità, (si dice proprio così: modalità), tenerci addirittura una lezione, con i bambini delle scuole primarie fino agli studenti universitari, facendo finta di essere sani, direbbe Giorgio Gaber! Non in molti oggi si domandano se l'informatizzazione, non delle scuole ma della didattica scolastica, sia davvero così utile. Sicuramente lo è la digitalizzazione dei dati in possesso degli uffici scolastici, così come dei dati di tutti gli uffici pubblici e privati in genere, prestando grande attenzione allo studio di sistemi che garantiscano la sicurezza della conservazione nel tempo dei dati stessi, esposti a nuovi rischi di furto, danneggiamento o irreparabile distruzione. Sui rischi di un mondo dominato dalla nuova tecnologia nelle società postindustriali hanno avvisato già nel primo Novecento eminenti filosofi, primo fra tutti Martin Heidegger. Sui rischi per l'educazione scolastica che, (dobbiamo ricordarlo?) è formazione dell'uomo, *animale* razionale e sociale, l'utilizzo, spinto oggi fino ai limiti parossistici del consumismo vero e proprio, di strumenti tecnologici che risolvono, semplicemente smanettando,

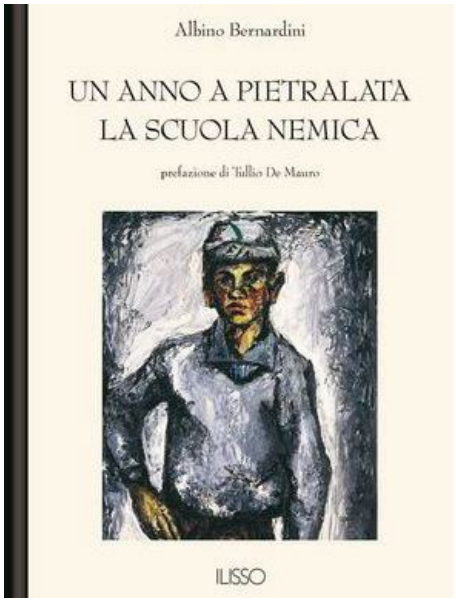
segue a pag. successiva

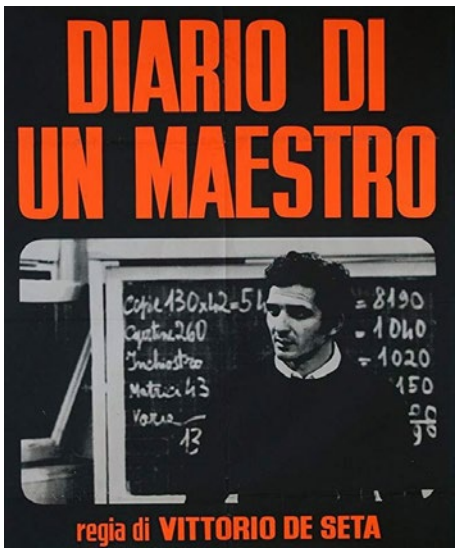
segue da pag. precedente

le difficoltà di apprendimento (sempre più smaccatamente nozionistico) senza chiamare in causa, mettere al lavoro il cervello, accrescere il bagaglio mentale delle conoscenze, scoprire attraverso la fatica del concetto le gioie della scoperta, saggiare possibilità che rimangono sconosciute, se a scuola non usa il cervello, non si ricorre al sano esercizio del ragionamento, semi che non si aprono, fiori che non sbocciano, frutti che non maturano, l'albero della conoscenza che non cresce, avvizzisce, rischia seriamente la morte, se non si interviene in tempo e con i dovuti modi, parlano oggi, con toni sempre più preoccupati eminenti filosofi, psicologi generali, psicologici dell'età evolutiva, sociologi, antropologi, neuro scienziati, medici, matematici, fisici, ma soprattutto parlano molto chiaramente le statistiche sulle reali competenze, sulle capacità critiche, in definitiva sulla maturità dei ragazzi che escono dalle nostre scuole e dall'università, per spiegare il paradosso di una vita scolastica che dal Novecento a oggi si è allungata obbligatoriamente in maniera notevole, fino a 10 anni, ma se aggiungiamo tre anni di scuola materna, se non di diritto, di fatto frequentata dalla totalità dei bambini dai tre ai sei anni, arriviamo a tredici anni di scolarizzazione, per quelli che conseguono un diploma, sedici. E siamo arrivati, per indicare la cultura dei giovani che escono con un titolo di studio dalle nostre scuole e università, a coniare il concetto di *analfabetismo funzionale*; parecchi di loro, nonostante i sedici o venti e più anni passati tra i banchi (reali e virtuali di scuola) le aule (o classroom) universitarie, sarebbero analfabeti funzionali! Di questi temi in Italia, per quanto io ne so, si occupa oramai da qualche decennio il filosofo, docente universitario, opinionista e scrittore Umberto Galimberti, che vanta anche una buona conoscenza diretta della situazione didattica e formativa in cui versa la scuola italiana, essendo stato a suo tempo docente di scuola superiore, (12 anni presso il Liceo Ginnasio Statale Bartolomeo Zucchi di Monza, sua città natale) e invita gli insegnanti, spesso con toni molto forti, aspri e appassionati, a *usare meno il computer*, chiedendosi e chiedendo: a che cosa serve? É una domanda alla quale è difficile rispondere. Di fronte alle novità siamo portati a schieraci, contrapponendoci tra nostalgici dell'Ancien Régime, sostenitori della tradizione corpore praesenti, banco diviso con il compagno di banco, aula scolastica, (non la metafisica classroom, che cos'è la classroom?) e supporter della DU, DU, DU, DA, DA, DAD, (sembra una canzone dei Police!) e di altre diavolerie postmoderne. Non serve. Gli studenti ne sanno molto più degli insegnanti di computer, smartphone, tablet, videoludi e tecnoammennìcoli vari, d'informatica in genere. Da studente e poi da docente, appartengo a una generazione che ha fatto una lunga guerra al nozionismo, allo studio mnemonico, che oggi con la rete viene reintrodotto alla grande: internet fornisce un'infinità di nozioni, tutte slegate tra di loro però, così non promuove, e neanche consente, lo spirito critico, che è indispensabile per crescere, diventare adulti autonomi e responsabili, e ovviamente anche competenti in qualche cosa, uomini e donne capaci, che sanno e sanno fare, in buona sostanza è questo il vero e unico fine dell'educazione istituzionale, della scuola prima, dell'università poi per i più fortunati. Le nozioni sono il mezzo, non il fine. I maestri, gli insegnanti consapevoli del proprio ruolo e della sua fondamentale importanza nel processo educativo, (ricordo che la parola educare, *ex-ducere*, significa nutrire, allevare, letteralmente, *portare fuori, alla luce del sole* quanto di meglio, possibilmente, è latente nell'allievo/a, nel discente). I veri maestri, hanno il compito di a*llevare, portare in alto*, mettere in mostra, presentare ai ragazzi stessi, prima che agli altri, il loro senso critico, le loro capacità logiche. I ragazzi vanno abituati al sentimento, perché non crescano nel deserto dell'*analfabetismo emotivo*. Il cuore, le sue motivazioni sono strettamente legate all'apprendimento, si studia per il piacere di studiare, si studia se la maestra, il maestro, il professore, la professoressa ci affascina nel suo modo di essere insegnante. I ragazzi, continua Galimberti, bisogna farli parlare in classe. Bisogna farli scrivere temi, i vecchi, cari temi. Li ricordate? Scomparsi! Il loro vocabolario è sempre più povero. Secondo alcuni studiosi di statistica, nel 1976, uno studente dei primi due anni delle superiori, usava con buona padronanza mediamente 1600 parole; oggi non più di 500! Allora, forse bisognerà mandare al diavolo le prove strutturate o semi-strutturate, che avviliscono l'individualità, la singolarità dei ragazzi, che forse servono solo a solleticare la vanità dell'insegnante, a placare la sua ansia di prestazione, a far vedere ai funzionari scolastici quante verifiche è riuscito a far fare, quanti voti nelle singole prove ha messo nel carniere quadrimestrale e/o di fine anno, per arrivare alla sintesi finale del voto che dice promosso o bocciato in quella o in quell'altra disciplina. Da qualche tempo a scuola, tra gli addetti ai lavori pare circolare di nuovo, come negli anni precedenti alla rivoluzione culturale del '68, manco ben nascosta, l'opinione che un buon insegnante non possa promuovere tutti sempre, che un buon insegnante il seiemezzo, settemenomeno su dieci, glielo deve far sudare eccome allo studente, altrimenti quello/a si demotiva!! Se vogliamo creare esecutori, yes-man, facenti funzione, le prove di verifica erroneamente ritenute oggettive, strutturate e semi-strutturate, uguali per tutti, vanno benissimo. Se vogliamo crescere, allevare, adolescere, uomini e donne d'intelletto e sentimento, no, non vanno bene proprio per niente. Il cielo ci salvi dalla scuola delle *Tre I* e dall'insegnamento piattaformizzato. Film consigliato: *Vittorio De Seta, Diario di un maestro*, sceneggiato televisivo in quattro puntate del 1973, trasmesso sul primo canale RAI, ridotto a 135 minuti esce nelle sale cinematografiche nel 1973; tratto dal racconto autobiografico di *Albino Bernardini, Un anno a Pietralata*.
Buona visione.

Antonio Loru

Umberto Galimberti





Il Circolo Band Apart (Oristano) riparte...

Rossana Orrù

L'anno che volge al termine è stato caratterizzato da una seppur graduale ripresa delle attività culturali delle varie associazioni e dalla riapertura delle sale cinematografiche: positivo è anche il bilancio per Band Apart che si è impegnata in due iniziative di grande importanza.

Sono infatti stati realizzati due progetti molto ambiziosi che ci hanno visti collaborare con diversi soggetti pubblici e privati al fine di tornare, dopo lunghi periodi di incertezze e divieti di matrice sanitaria, alla visione collettiva e condivisa di opere cinematografiche; a quelle occasioni di incontro quanto mai attese dai nostri soci e da tutti gli appassionati della settima arte in generale.

La rassegna *Bentornato cinema!*, svoltasi nei mesi di luglio, settembre, ottobre ci ha visti cooperare fruttuosamente sia con il Centro Servizi Culturali UNLA di Oristano sia con l'altro circolo FICC della città, il Nuovo Cineclub Oristanese.

L'iniziativa è sorta grazie al Dottor Gianfranco Ibba, proprietario del cinema Ariston, che ha cortesemente invitato tutti i soggetti che hanno aderito a curare le serate di proiezione, presentando le opere selezionate dagli stessi dal catalogo della Fondazione Sardegna Film Commission.

È così che si sono svolti numerosi appuntamenti ad ingresso gratuito presso la sala 1 dello storico cinema di viale Diaz nei quali si sono potuti ammirare sul grande schermo film di innegabile valore culturale e artistico che il pubblico, sempre presente in buon numero, ha mostrato di apprezzare per la loro originalità.

Anche la formula dell'abbinamento di un lungometraggio con un cortometraggio "a tema" (il canto popolare, argomenti di attualità, letteratura, ecc.) per ogni singolo incontro, ha determinato il successo dell'iniziativa.

La sinergia fra tutti coloro che si occupano, seppur a vario titolo, della promozione e divulgazione della cultura cinematografica a Oristano, ha decretato la buona risposta degli spettatori e dei soci dei circoli e soprattutto ha posto le basi per future e proficue collaborazioni.

Un ringraziamento particolare va anche a Santina Raschiotti, coordinatrice degli incontri, che ha introdotto le serate e dialogato con gli ospiti (registi, attori, tecnici) presenti in sala in quasi tutti gli appuntamenti di *Bentornato cinema!*.

Serata giardino, museo diocesano arborense, Oristano

Nei mesi di agosto e settembre si è invece svolta la seconda edizione del cinema all'aperto, tenutasi nel giardino del Museo Diocesano Arborense, denominata *Effetto notte* la cui direzione artistica è stata affidata al nostro circolo per il secondo anno consecutivo.

La fiducia riconfermata a Band Apart dall'Assessorato alla Cultura del Comune, dalla Pro Loco e dalla Fondazione Oristano, soggetti organizzatori dell'evento estivo, ci rende orgogliosi, così come la partecipazione del pubblico, accorso sempre numeroso alle proiezioni.

Per sei giovedì consecutivi sono stati proiettati titoli poco o nulla visti nelle sale cittadine nell'ultimo biennio. Si è cercato di alternare il valore altamente culturale di film, quali *Cyrano mon amour* di Alexis Michalik e *La casa dei libri* di Isabel Coixet, a opere di intrattenimento di qualità come *Dilili a Parigi* di Michel Ocelot e la commedia sentimentale francese *L'Hotel degli amori smarriti* di Christophe Honoré.

In questo momento, giunto l'autunno e con segnali sempre più incoraggianti di ripresa, si è deciso di aprire la campagna di tesseramento per l'anno in corso, su esplicita richiesta di numerosi soci che premono per il riavvio delle attività in sede. È già in programma la serata Babel Film Festival (Premio del Pubblico FICC) per il mese di novembre e quella *Save the Green 2* per il mese di dicembre, iniziative alle quali avevamo aderito anche nelle scorse edizioni.

Purtroppo il nostro circolo non ha potuto partecipare in buon numero, come avvenuto negli

scorsi anni, al Congresso della FICC tenutosi a metà ottobre perché numerosi esponenti del direttivo sono stati impegnati fuori città nella realizzazione di due cortometraggi dei quali presto vi daremo notizia.

Anche quest'ultimo impegno è strettamente collegato alle attività del circolo Band Apart, in quanto, fin dalla sua nascita, ha ospitato un corso di sceneggiatura, regia e montaggio te-

Rossana, Maria Paola, Santina

nuto da un nostro socio.

Inoltre, abbiamo sempre dato la possibilità di mostrare le opere di registi e videomaker della provincia che sempre più frequentemente coinvolgono a vario titolo i nostri soci (comparse, figuranti, fotografi, musicisti, tecnici, ecc.) con il cinema "realizzato".

Si tratta di piccoli, incoraggianti passi verso una completa ripartenza, che ci auguriamo essere quanto mai prossima.

Rossana Orrù

Nata il 21 ottobre 1973, è insegnante di Inglese alla scuola Primaria. Nel suo tempo libero ama leggere, fare sport, ascoltare musica. Da tre anni è socia di Band Apart di cui apprezza l'attività e il gruppo di lavoro. Appassionata di cinema, ama tutti i generi cinematografici tranne la fantascienza e i film d'azione.

La sagoma nella luce

Un romanzo multimediale di Lorenzo Lombardi. Ed Ensemble

Valeria Consoli

Quattro personaggi in cerca d'autore, per citare Pirandello, ma sarebbe meglio dire di uno sceneggiatore come Lorenzo Lombardi, che lo è nella vita e che non è difficile riconoscere fra i quattro protagonisti della vicenda, ambientata in una città, di cui non viene citato espressamente il nome ma che, con ogni probabilità, è Roma. Quattro personaggi, fra i quali non vi è apparentemente alcuna interazione ma che finiranno loro malgrado per incrociare in qualche modo i loro destini alla fine di questa storia , i cui fili conduttori sono rappresentati dalla Musica ma soprattutto dal Cinema e che quindi si può definire *multimediale.*

Lorenzo , ex studente di cinematografia e sceneggiatore esordiente, è un appassionato di film d'essays. Allo Splendor, il suo cinema preferito, ha l'abitudine di trascorrere i pomeriggi del Mercoledì.

'L'appuntamento con i film d'essai era una sua priorità il mercoledì. Lo Splendor era un piccolo cinema che ancora combatteva contro i multisala e i blockbuster proiettando pellicole d'autore. Purtroppo non aveva molti clienti. L'età medie dei frequentatori era di settant'anni o giù di lì. Lorenzo non aveva mai visto persone più giovani in quel posto; forse, con i suoi trentacinque anni, il più giovane era lui.'[1]

C'è poi Massimo, di circa una quarantina d'anni, che esercita la professione di psicanalista con svogliata attenzione e che trascina un rapporto difficile con la moglie Giovanna, con cui da alcuni anni non ha praticamente alcun dialogo.

Torni per cena? – Le chiese Giovanna.

Certo, come sempre! – rispose lui e chiuse la porta.

Giovanna rimase sdraiata. Una lacrima le rigò il viso. Si sentiva sola, abbandonata senza un motivo.

Si girò su se stessa e guardò la foto incorniciata sul comodino. Lei, a vent'anni, Massimo ne aveva ventiquattro, sorridevano, vestiti da sposi sugli scogli di una spiaggia. Erano ancora felici e spensierati.[2]

Maria è un'anziana donna da tempo ospite di una casa di riposo, nella quale però non si sente a suo agio ed in cui non ha legato con gli altri degenti. Il suo pensiero è costantemente intento a vagare altrove, al tempo in cui, giovanissima, aveva conosciuto Giovanni, l'uomo che era stato il grande amore della sua vita e che purtroppo l'aveva lasciata troppo presto ma non tanto da non averle potuto dare un figlio, che però viveva ora chissà dove. Risuona nell'aria la musica di una vecchia canzone

'Ma l'amore no, l'amore mio non può dissolversi col vento e con le rose..'

Gianni, il quarto protagonista della storia, è un tossicomane. Ama una ragazza chiamata Jessica, anche lei tentata dalla droga. Più volte Gianni ha tentato di smettere, giurando a se stesso che si tratta dell'ultima dose ma altrettante volte finisce inesorabilmente col ricaderci, finché non gli capita qualcosa di singolare.

' Gianni fu svegliato da un suono (...) Una musica...un piano, forse un organo. Gianni seguì la musica e si trovò davanti ad una porticina di legno aperta; entrò, si ritrovò in una Chiesa.(...) Guardò la Chiesa. Una luce illuminava il volto di Cristo crocifisso sull'altare. Il volto era inquietante (...)

Perché? – urlò.

L'urlo rimbombò in chiesa ma nessuno si accorse di nulla.

Perché ce l'hai con me? – il ragazzo si alzò e andò sotto il crocifisso.

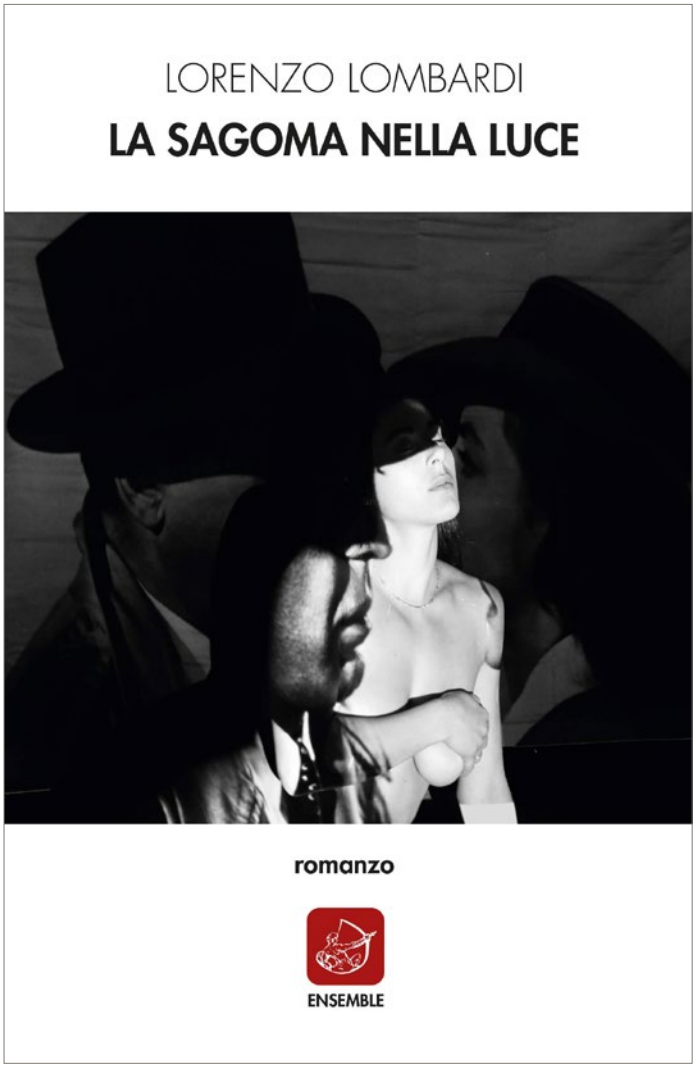
Ero buono e gentile con tutti, poi mi hai portato via mio fratello. Non se lo meritava. E' facile guardarmi dall'alto e giudicare. Hai mai provato a drogarti?'

Come non farsi venire in mente la predica, che nel film *Don Camillo e Peppone* , il prete del piccolo paese dell'Emilia, frutto della penna di Giovanni Guareschi e magistralmente interpretato dall'attore francese Fernandel, rivolge al Crocifisso della sua parrocchia'?[3]

Di solito è da un racconto o da un romanzo, che si ricava il film, omonimo o no che sia. Nel testo di Lorenzo Lombardi sono i *media* a parlare, il cinema in primo luogo ma anche la musica. Dall'*Eclisse* di Michelangelo Antonioni citato già nella pagina introduttiva a *Casablanca*, che l'autore sostiene nell'esordio di avere visto già una diecina di volte ma che ogni volta si commuove vedendolo. Cita poi *Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli, *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, ma anche *Io e Annie* di Woody Allen ed *Eva contro Eva* di Joseph L. Mankiewicz. Quanto alla musica, non c'è proprio che l'imbarazzo della scelta, in quanto tutti i generi ne sono compresi, dal melodico di *Ma l'amore no* a *Yesterday when I was young* di Charles Aznavour, dai Beatles ai Sex Pistols.

Ma cos'è *La sagoma nella luce*? E' Eva, la ragazza che Lorenzo scorge sistematicamente dietro di lui al Cinema Splendor e di cui si innamora follemente, fino a quando la donna, come per incanto si smaterializza! In un finale, dal sapore vagamente felliniano – viene in mente *La voce della Luna* – tutti e quattro i protagonisti, Lorenzo, Gianni ma anche Massimo, che nel frattempo si è innamorato di Alice, una delle sue pazienti e che si scopre che è il figlio di Maria – e quest'ultima, ormai in punto di morte, vedono la Luna, dove ognuno di loro scopre la sagoma della persona amata. La conclusione del libro è : *'Tutti ,in un modo o in un altro, cerchiamo la nostra sagoma nella luce'*

Valeria Consoli



1 - *pp. 7/8*

2 - *p.9*

3 - *v. Don Camillo e Peppone, realizzato nel '52 dal regista francese Julien Duvivier.*

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 25 ottobre 2021 al 22 novembre 2021

La poesia al femminile | Settima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Anna Achmatova. Conduce Maria Giovanna Pasini. |22.11.2021|06:06 | https://bit.ly/3nGeDug

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXIII Puntata. La rivolta del Ghetto di Varsavia 19 aprile - 16 maggio 1943 (II parte). Conduce Giorgio Ajò. |19.11.2021|13:01 | https://bit.ly/3HG6fTB

Daniela Murru legge Gramsci (LXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 6 maggio 1929. |19.11.2021|04:28 | https://bit.ly/3x2orii

I dimenticati #10 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Decima puntata: Corinne Luchaire. Conduce Virgilio Zanolla. |18.11.2021|06:17 | https://bit.ly/30FXyA5

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XVII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Dedicata al film "Il buco" di Michelangelo Frammartino. |18.11.2021|07:37 | https://bit.ly/3nrpgB6

Invito alla lettura | Prima Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). I capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |17.11.2021|17:45 | https://bit.ly/3FquXWd

Carmen De Stasio introduce Pierfranco Bruni | I suoni, i pensieri nelle parole (18°): Dedicato al poeta e scrittore Pierfranco Bruni. La voce di incommensurabili memorie. |17.11.2021|08:25 | https://bit.ly/3FnaQrP

I dimenticati #9 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Nona puntata: Lido Manetti (1899 - 1928). Conduce Virgilio Zanolla. |11.11.2021|05:46 | https://bit.ly/3ciVPuZ

Nobel per la letteratura | Sessantaduesima Puntata. Harold Pinter, premiato nel 2005. Dalla silloge "Poesie d'amore, di silenzio e di guerra" (Einaudi, 2004), la lirica "Dio benedica l'America". Conduce Maria Rosaria Perilli. |10.11.2021|05:17 | https://bit.ly/30dJq0O

Poesia del '900 (LXIX) | Pierfranco Bruni legge "E di nuovo un diluvio" di Nelly Sachs, da "Poesie" (Einaudi, 2006). |09.11.2021|01:18 | https://bit.ly/3klNnQ1

Persecuted – Vite negate dagli abusi di potere | XIII edizione del Festival del cinema dei Diritti Umani di Napoli 10 – 20 Novembre 2021 | **Diari di Cineclub** media partner. Gerardo Ferrara incontra Maurizio Del Bufalo – Coordinatore del Festival e Marco Asunis – Presidente FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. |09.11.2021|22:57 | https://bit.ly/30dEvwL

La lanterna magica di Bergman | Ventunesima Parte. "L'origine di "Sussurri e grida" Conduce Roberto Chiesi. |09.11.2021|15:06 | https://bit.ly/3DdIz6J

Raccontare la Fotografia | Diciassettesima Puntata. Capire una fotografia - Una lettura di John Berger. Conduce Iris Claudia Pezzali. | 08.11.2021 |16:08 | https://bit.ly/30aY1BZ

Artistica-Mente | Quarantaseiesima Puntata. La pittura contemporanea e Paul Klee. Conduce Mariella Pizziconi. |08.11.2021 |11:18 | https://bit.ly/3HcvkFN

La poesia al femminile | Sesta Puntata. Le grandi poetesse della storia. Emily Dickinson. Conduce Maria Giovanna Pasini. |08.11.2021 | 03:47 | https://bit.ly/306lYmo

Disabilità sensoriali | Seconda Puntata. Raffaella Castelli legge un articolo dal titolo "Cinema e tv accessibili: parlano i fruitori" Speakeraggio dell'audiodescrizione (Seconda Parte) di Laura Raffaeli. |06.11.2021|08:30|https://bit.ly/3CLUzMl

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXII Puntata. La rivolta del Ghetto di Varsavia 19 aprile - 16 maggio 1943 (I parte). Conduce Giorgio Ajò. |05.11.2021|08:01 | https://bit.ly/3EO35Lh

Daniela Murru legge Gramsci (LXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 22 aprile 1929. |05.11.2021|09:19 | https://bit.ly/2Yj9kqV

I dimenticati #8 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Ottava puntata: Belinda Lee (1935-61). Conduce Virgilio Zanolla. |04.11.2021|06:09 | https://bit.ly/3nWGeXk

Nobel per la letteratura | Sessantunesima Puntata. Nadine Gordimer, premiata nel 1991. Da "Un'arma in casa", pubblicato in Italia neel 1998, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |03.11.2021|04:45 | https://bit.ly/3mBsEsS

Poesia del '900 (LXVIII) | Pierfranco Bruni legge "Blocco" di Ghiannis Ritsos, da "Pietre, ripetizioni, sbarre" (Crocetti, 1978)02.11.2021|01:53 | https://bit.ly/3ED5BEi

Schegge di cinema russo e sovietico | Seconda Puntata.Georgij Danelija, i successi degli anni 70. Conduce Antonio Vladimir Marino. |02.11.2021| 23:45 | https://bit.ly/3GHIHNE

Artistica-Mente | Quarantacinquesima Puntata. Le mademoiselles D'Avignon di Pablo Picasso. Conduce Mariella Pizziconi. |01.11.2021|04:20 | https://bit.ly/3ECIFon

La poesia al femminile | Quinta Puntata. Le grandi poetesse della storia. Lalla Romano. Conduce Maria Giovanna Pasini. |01.11.2021|06:20 | https://bit.ly/3EOwSnp

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXI Puntata. Il massacro della gola di Babi Yar. Conduce Giorgio Ajò. |29.10.2021|13:36 | https://bit.ly/3nJFeFR

Daniela Murru legge Gramsci (LXXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 11 marzo 1929. |29.10.2021|03:52 | https://bit.ly/3nyCRWe

I dimenticati #7 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settima puntata: Armando Falconi (1871-1954). Conduce Virgilio Zanolla. |28.10.2021|05:46 | https://bit.ly/3bhR3gL

La migliore partenza per il nostro libro: le recensioni su Facebook. Intervista a Sylvia Zanotto, curatrice della rubrica "Io leggo di tutto, dappertutto e sempre. E tu?" Con la partecipazione di Ennio Bazzoni, direttore della Nardini editore di Firenze. Conduce Maria Rosaria Perilli |28.10.2021|19:48 | https://bit.ly/3ElyWTx

Ut pictura poësis | Ventesima Puntata. Nanni Balestrini. Conduce Sebastiana Gangemi. |27.10.2021|08:25 | https://bit.ly/3Cn9cFB

Nobel per la letteratura | Sessantesima Puntata. Maurice Maeterlinck, premiato nel 1911. La poesia "Fogliame del cuore". Conduce Maria Rosaria Perilli. |27.10.2021|03:50 | https://bit.ly/3jC44Gb

Poesia del '900 (LXVII) | Pierfranco Bruni legge. "Farfalle" di Iosif Brodskij, da "Poesie 1972-1985" (Adelphi, 1986). |26.10.2021|02:23 | https://bit.ly/3BhvmHZ

La lanterna magica di Bergman | Ventesima Parte. "Bergman e "Il volto". Conduce Roberto Chiesi.26.10.2021|12:34 | https://bit.ly/3pDhTbi

Raccontare la Fotografia | Sedicesima Puntata. L'altro lato - dialogo col buio - di Jose Saramago. Conduce Iris Claudia Pezzali. |25.10.2021|04:09 | https://bit.ly/3jxTiRi

Artistica-Mente | Quarantaquattresima Puntata. Henri Matisse Conduce Mariella Pizziconi. |25.10.2021|07:05 | https://bit.ly/3m9H2YX

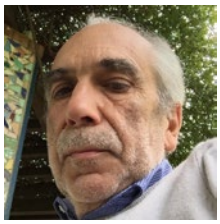
La poesia al femminile | Quarta Puntata. Le grandi poetesse della storia. Antonia Pozzi. Conduce Maria Giovanna Pasini. |25.10.2021|06:54 | https://bit.ly/3mcwJUi

a cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

I dimenticati #1 | Renato Cialente
La contessa Castiglione è un film del 1942 di Flavio Calzavara. La pellicola riprende, romanzandola, la storia della missione di Virginia Oldoini, contessa di Castiglione, presso Napoleone III per convincerlo ad appoggiare il Regno di Sardegna. | https://youtu.be/lX2UlrldbJI
I dimenticati #3 | Elio Marcuzzo
L'ultima nemica è un film del 1938 diretto da Umberto Barbaro [clip] | https://youtu.be/0w6eYIMjmU0
Il feroce Saladino è un film di Mario Bonnard del 1937. | https://youtu.be/IvMAwPjpwfg
Fedora è un film del 1942 diretto da Camillo Mastrocinque, tratto dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. | https://youtu.be/rRw610CXYEI
I dimenticati #6 | Marcella Mariani
Villa Borghese è un film italiano del 1953 diretto da Gianni Franciolini. Il film è costituito da 6 episodi, tutti ambientati a Villa Borghese a Roma. | https://youtu.be/gsLwH1UE_G4
Senso è un film del 1954 diretto da Luchino Visconti, con Alida Valli e Farley Granger quali interpreti principali. | https://youtu.be/Ev8mF_kwYLs
Le ragazze di San Frediano è un film del 1955 diretto da Valerio Zurlini, all'esordio nella regia, liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini. | https://youtu.be/oVEZU9wY_5o
I dimenticati #7 | Armando Falconi
Felicita Colombo è un film del 1937 diretto da Mario Mattoli. | https://youtu.be/7bQjJhaCumE
I promessi sposi è un film del 1941 diretto da Mario Camerini, basato sull'omonimo romanzo di Alessandro Manzoni. | https://youtu.be/6SK1lZozvJM
Il birichino di papà è un film del 1942 diretto da Raffaello Matarazzo. | https://youtu.be/5FA4xS-Deng
Ti conosco, mascherina! è un film del 1943 diretto da Eduardo De Filippo. | https://youtu.be/bTlzPIoDi2Y
Rossini, film del 1942 di Mario Bonnard | https://youtu.be/zefW-Xtu2kc
I dimenticati #8 | Belinda Lee
The Runaway Bus è un film commedia britannico del 1954 prodotto, scritto e diretto da Val Guest. È interpretato da Frankie Howerd, Margaret Rutherford e Petula Clark. Era il debutto cinematografico di Belinda Lee. | https://youtu.be/l71HedbL5ts
The Secret Place è un film poliziesco britannico del 1957 e il debutto alla regia di Clive Donner. Interpreta Belinda Lee, Ronald Lewis e un giovane David McCallum in un ruolo secondario. | https://youtu.be/DE_wUwesxvQ
La venere di Cheronea - Film (1958) regia di Fernando Cerchio | https://youtu.be/lDw6HzVLTxs
I magliari è un film del 1959 diretto da Francesco Rosi. | https://youtu.be/t4bT9emRFZo
La vera storia di Rosemarie (Die Wahrheit über Rosemarie), regia di Rudolf Jugert (1959) | https://youtu.be/p9fnR9ydikA

Il mondo di notte è un film del 1960 diretto da Luigi Vanzi. | https://youtu.be/2ULd6MdyIxc
Giuseppe venduto dai fratelli è un film biblico del 1962 diretto da Irving Rapper e Luciano Ricci. Il film è tratto dal celebre racconto biblico di Giuseppe, figlio del patriarca Giacobbe nel libro della Genesi. | https://youtu.be/Qaihj8JbHAo
La lunga notte del '43 è un film del 1960 diretto dal regista italiano esordiente Florestano Vancini, liberamente tratto dal racconto Una notte del '43 della raccolta Cinque storie ferraresi, libro con il quale Giorgio Bassani vinse il Premio Strega nel 1956. | https://youtu.be/63N-DStTetc
Costantino il Grande è un film del 1961, diretto da Lionello De Felice. | https://youtu.be/2minRuTFpn4
Fantasmi a Roma è un film del 1961 diretto da Antonio Pietrangeli. | https://youtu.be/ATNwwWB2c3M
I dimenticati #9 | Lido Manetti
l processo Clémenceau è un film del 1917 diretto da Alfredo De Antoni con interprete principale Francesca Bertini. Divisa in due episodi, Iza bambina (1079 metri) e Iza Donna (1354 metri), la pellicola è stata restaurata nel 1993 dalla Cineteca di Bologna. Questo film, con il personaggio di Pierre Clémenceau ragazzo, segna l'esordio cinematografico di Vittorio De Sica come attore. | https://youtu.be/Iv9W7t8a9So
Addio giovinezza! è un film muto del 1918 diretto da Augusto Genina ed è la trasposizione dall'omonima commedia teatrale che era stata diretta da Giuseppe Pietri nel 1911, su libretto di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Dalla stessa commedia era già stato tratto, fino a quel momento, un primo film con lo stesso titolo, diretto da Camasio nel 1913, e un'altra operetta del 1915, sempre di Giuseppe Pietri. [clip] | https://youtu.be/lprjOmCzU8g
I dimenticati #10 | Corinne Luchaire
Le Dernier tournant, regia di Pierre Chenal (1939) [clip] | https://youtu.be/4igNfogMIN8
Cavalcata d'amore (Cavalcade d'amour), regia di Raymond Bernard (1940) [clip] | https://youtu.be/xaM5nX1fj0I
I dimenticati #11 | Alberto Collo
L'avvoltoio, regia di Baldassarre Negroni (1912) [frammenti] | https://youtu.be/kEORxIVHawo
L'amazzone mascherata è un film muto del 1914 diretto da Baldassarre Negroni. | https://youtu.be/YT6F0vNju2Q
Assunta Spina è un film del 1915 ed è considerato uno dei film di maggiore successo del cinema muto italiano. Fuori dall'Italia è conosciuto anche con il titolo di Sangue Napolitano. | https://youtu.be/9qVIt4G31JA
L'innamorata, anche conosciuto con i titoli L'orizzontale e Mara Flores, è un film muto del 1920 diretto da Gennaro Righelli e interpretato da Italia Almirante Manzini e Annibale Betrone. | https://youtu.be/dSL-4yUVzoQ
Maciste nella gabbia dei leoni è un film del 1926, diretto da Guido Brignone. | https://youtu.be/McMVy8oJRz4
Arrivano i nostri è un film comico del 1951 diretto da Mario Mattoli con Walter Chiari, Carlo Croccolo, Giuseppe Porelli, Riccardo Billi e Mario Riva. | https://youtu.be/ge8O28rCUOQ
Traviata '53 è un film del 1953 diretto da Vittorio Cottafavi. | https://youtu.be/ZbnfM3N3b34
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno è un film del 1954, diretto da Mario Amendola e Ruggero Maccari. Il film è un remake del precedente girato nel 1936 [clip] | https://youtu.be/3ncE4yzaNU4

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

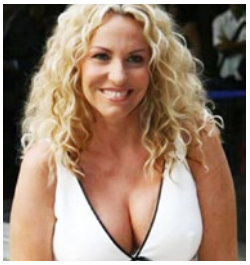
Sandra Milo

Mauro Corona

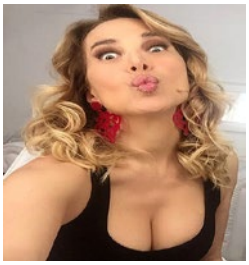
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

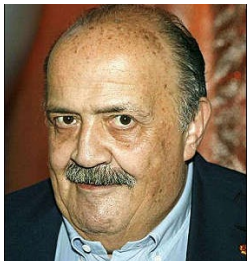
Flavio Insinna

Bruno Vespa

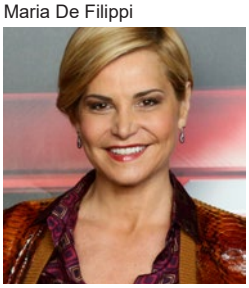
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

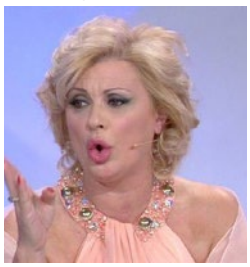
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

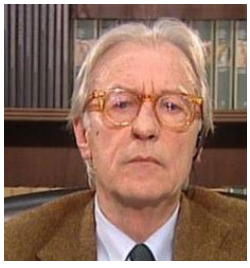
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

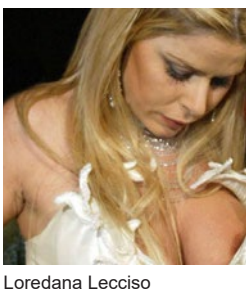
Federica Panicucci

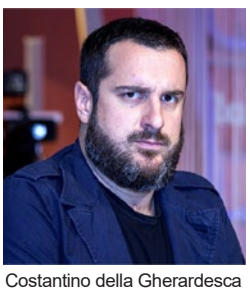
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Alba tragica (1939) di Marcel Carné

Clara: Son stufa degli uomini che parlano d'amore.
François: Senti...
Clara: Davvero. Ne parlano tanto che si dimenticano di farlo.
François: Io non sono così distratto.

Clara: Arletty; François: Jean Gabin

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros